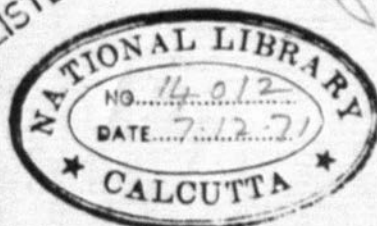
എം. കെ. സാനുവിന്റെ

കൃതികൾ

കാററും വെളിച്ചവും (ഉപന്യാസങ്ങൾ)
ചക്രവാളം ,,
പ്രഭാതദർശനം ,,
ചുമരിലെ ചിത്രങ്ങൾ ,,
അസ്തമിക്കാത്ത വെളിച്ചം (ജീവചരിത്രം)
അഞ്ചു ശാസ്ത്രനായകന്മാർ (പരിഭാഷ)
വിശ്വാസത്തിലേക്ക വീണ്ടും ,,
അമേരിക്കൻ സാഹിത്യം ,,
ഗൈഡ് ,,



S1446 D41/71-72 1-1000

പ്രസ്താവന

കവിത, നോവൽ, നാടകം, നിരൂപണം എന്നീ സാഹിത്യവിഭാഗങ്ങളുടെ മൗലികമായ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ആറു പ്രബന്ധങ്ങളാണു് ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ അസ്ഥിപഞ്ജരം. മററു പ്രബന്ധങ്ങൾ, ഓരോ വിഭാഗത്തിലേയും ചില എഴുത്തുകാരെക്കുറിച്ചും കൃതികളെക്കുറിച്ചുമുള്ള ലഘുനിരീക്ഷണങ്ങളും.

ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള ആസൂത്രണത്തോടെയല്ല ഈ പ്രബന്ധങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളതു്. പലതും പല സന്ദർഭങ്ങളിലായി എഴുതി പ്രകാശിപ്പിച്ചവയാണു്. ഉദാഹരണത്തിനു്, 'വള്ളത്തോളിന്റെ ദേശീയത' പ്രകാശിപ്പിച്ചതു് 1956–ലാണു്. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഭാഗമെന്ന നിലയ്ക്കു് ഇന്നാണെഴുതുന്നതെങ്കിൽ ഇതിനു മറെറാരു രൂപമായിരിക്കും ഞാൻ നല്കുക. പല പ്രബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഇങ്ങനെ പറയാം. എങ്കിലും, ആവിഷ്കൃതമായ ആശയങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ എനിക്കു മാററമുണ്ടായിട്ടില്ല.

രണ്ടു കൊല്ലം മുമ്പു സമാഹരിച്ചെടുത്ത ഈ പ്രബന്ധങ്ങൾ ഇപ്പോൾ മാത്രമേ അച്ചടിച്ചിറക്കാൻ കഴിയുന്നുള്ളു. ഇതിൽ കുറെ അബദ്ധങ്ങൾ കടന്നുകൂടിയിരിക്കുന്നതായി കാണുന്നു. ചില ഭാഗങ്ങളിൽ വാക്യങ്ങൾതന്നെ ചോർന്നുപോയിരിക്കുന്നു. 17–ാം പേജിൽ ഒരു ഉദാഹരണം കാണാം. അവിടെ ചേർത്തിരിക്കുന്ന ‘‘ലോലതരംഗമൃദംഗ....’’ എന്ന പദ്യഭാഗം ചങ്ങമ്പുഴയുടേതായിട്ടേ തോന്നൂ. ശ്രീ പി. ഭാസ്കരന്റെ കവിതയിലുള്ളതാണതു്. 81–ാംപേജിൽ (13–ാംവരി) ‘‘പറയാറുണ്ടായിരുന്ന’’ എന്നതിനു

പകരം ''പറയാറുണ്ടായിരുന്നു.'' എന്നച്ചടിച്ചിരിക്കുന്നതുമൂലം ആശയത്തിനു കുഴപ്പം സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. 154-ാംപേജിൽ 18-ാംവരിയിൽ ''പ്രലോഭനങ്ങളുടെ'' എന്നതിനു പകരം ''മല്പിടുത്തങ്ങളുടെ'' എന്നു വായിക്കണം. പതിനൊന്നാമത്തെ പ്രബന്ധത്തിലെ ആദ്യത്തെ രണ്ടു ഖണ്ഡികകളും, അടുത്ത പ്രബന്ധത്തിലെ ആദ്യഖണ്ഡികയും എന്റെ വകയല്ല. പ്രൊഫ. മുണ്ടശ്ശേരി 'മംഗളോദയ'ത്തിലെഴുതിയ കുറിപ്പുകളാണവ. അതിങ്ങനെ അച്ചടിച്ചുപോയതിൽ അദ്ദേഹത്തോടു ഞാൻ മാപ്പു ചോദിച്ചുകൊള്ളുന്നു. വേറെയും കുറെ അബദ്ധങ്ങൾ പിണഞ്ഞുപോയിട്ടുണ്ട്. വായനക്കാർ സദയം ക്ഷമിക്കണമെന്നല്ലാതെ എന്തു പറയട്ടെ.

ഇതിന്റെ പ്രസിദ്ധീകരണത്തിൽ എന്നെ സഹായിച്ചവർ പലരാണ്. നന്ദിയോടുകൂടി ഞാൻ അവരെ ഓർമ്മിക്കുന്നു. അക്കൂട്ടത്തിൽ പ്രൊഫ. സി. എൽ. ആന്റണിയുടെ പേരു് പ്രത്യേകം പറയുകതന്നെ വേണം.

അറിവിന്റെ ലോകത്തെ സ്നേഹിക്കാൻ എന്നെ പഠിപ്പിച്ചതു് എന്റെ അച്ഛനാണ്. അദ്ദേഹം ആഗ്രഹിച്ച തരത്തിൽ പരിശ്രമിക്കാനും അറിവു നേടാനും എനിക്കു കഴിഞ്ഞില്ല. അതോർത്തുണ്ടാകുന്ന സങ്കടത്തോടുകൂടി ഈ ഗ്രന്ഥം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്മരണയ്ക്കു മുമ്പിൽ വിനയപൂർവ്വം സമർപ്പിച്ചുകൊള്ളുന്നു.

'സന്ധ്യ'
എറണാകുളം-1
1—9—1971

എം. കെ. സാനു

ഉള്ളടക്കം

ജീവിതകമ്മപ്രപഞ്ചപ്രചോദികേ,
ദേവീ, നമസ്കരിക്കുന്നേൻ പദാന്തികേ.

ഇന്നു നിൻ പ്രേമപവിത്രപൂജാധൂപ–
സന്നിധിയിങ്കൽ നിവേദ്യമാക്കുന്നിതാ,

എന്റെ കളേബര,മെന്റെ ഹൃദന്തര–
മെന്റെ വകയാം സമസ്തസമ്പദ്ഭരം.

കവിത

കവിതാശില്പം

ചിത്രകലയുടെ പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾ രേഖയും വർണ്ണവുമായിരിക്കുന്നതുപോലെ, സംഗീതത്തിന്റെ പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾ നാദവും താളവുമായിരിക്കുന്നതുപോലെ, കവിതയുടെ പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾ ശബ്ദാർത്ഥസമ്മിളിതമായ പദങ്ങളും അവയുടെ താളവുമാണു്. പദങ്ങൾക്കു നിയതമായ അർത്ഥങ്ങളുണ്ടെന്നുള്ളതു നേരുതന്നെ. എന്നാൽ ആ അർത്ഥം ഗ്രഹിക്കുന്നതിനുമുമ്പുതന്നെ അവയുടെ ശബ്ദപരമായ പ്രത്യേകതകൾ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ ചില സങ്കല്പങ്ങളുണർത്തിവിടും; ചില പ്രതീതികൾ. 'അലറുക' എന്നു പറഞ്ഞാലും 'ഗർജ്ജിക്കുക' എന്നു പറഞ്ഞാലും കാര്യം ഒന്നുതന്നെ. പക്ഷേ അലറുന്നതിനു് അന്തസ്സില്ല. അതിനൊരു നിരർത്ഥകജല്പനത്തിന്റെ പ്രതീതിയുണ്ടു്. എന്നാൽ ഗർജ്ജനം അന്തസ്സുററതാണു്. അതിനൊരു രാജകീയപ്രഭാവമുണ്ടു്. അതു ശ്രദ്ധേയവുമാണു്. രണ്ടു പദങ്ങളുടെയും അർത്ഥം ഒന്നാണെങ്കിലും, പ്രഥമശ്രവണത്തിൽ അവ നമ്മുടെ മനസ്സിലുളവാക്കുന്ന പ്രതീതികളുടെ ഈ അന്തരം ഒരു കവിതാവിദ്യാർത്ഥി മനസ്സിലാക്കിയേ തീരൂ! വാസ്തവം പറഞ്ഞാൽ, കവിതയിൽ പദങ്ങൾക്കു പര്യായങ്ങളില്ല. അവിടെ ഒരു പ്രത്യേകസന്ദർഭത്തിൽ ഒരു പ്രത്യേകപദംതന്നെ പ്രയോഗിച്ചേ തീരൂ.

"ശ്രീരാമനാമം പാടി വന്ന പൈങ്കിളിപ്പെണ്ണേ,
ശ്രീരാമചരിതം നീ ചൊല്ലീടു മടിയാതെ"

എന്ന വരികളിലെ ആ 'പൈങ്കിളിപ്പെണ്ണേ' എന്ന സംബോധന നോക്കുക. ആ പദം മാററിയിട്ട് അതേ അർത്ഥമുള്ള മറെറാരു പദം തത്സ്ഥാനത്തു വെച്ചാൽ എങ്ങനെയിരിക്കും? ആ പദത്തിന്റെ അവാച്യമായ സൗകുമാര്യവും മാധുര്യവുമാണ് ആ 'ശ്രീരാമചരിത'ത്തെക്കുറിച്ചു പ്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ മധുരോദാരമായ ഒരു പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതു്. വള്ളത്തോളിന്റെ "മഴവില്ലു പിഴിഞ്ഞെടുത്ത സത്താമഴകേ...." എന്ന പ്രയോഗവും ഈ സന്ദർഭത്തിൽ അനുസ്മരിക്കാവുന്നതാണ്. 'പിഴിഞ്ഞെടുത്ത സത്തു്', 'അഴകു്' എന്നീ പദങ്ങൾ ശബ്ദപരമായിത്തന്നെ ജനിപ്പിക്കുന്ന പ്രതീതിയാണ് ഇവിടെ മധുരമായ കാവ്യഭംഗിക്കാസ്പദമായി നില്ക്കുന്നതു്. ഇളംവെയിൽ തട്ടിത്തിളങ്ങുന്ന അരിപ്പിറാവിന്റെ സൗകുമാര്യം—ഈശ്വരാനുഗ്രഹത്തിന്റെ ആമോഹനരൂപം—ഈ പദങ്ങളുടെ നാദത്തിലൂടെ എത്ര വിശദമാംവിധം തെളിഞ്ഞുവരുന്നു! ഇങ്ങനെ, ഓരോ ശബ്ദത്തിന്റെയും ശബ്ദപരമായ പ്രത്യേകതയും പ്രതീതിജനകത്വവുമാണ് കവിതയുടെ ഒന്നാമത്തെ മുഖം—തന്റെ അറിവു കൂടാതെതന്നെ ആദ്യമായി ആസ്വാദകനെ പിടിച്ചുനിർത്തുന്ന മുഖം.

ഈ ഒരു ഘടകത്തെസ്സംബന്ധിച്ചു മലയാളകവിത വേണ്ടത്ര നിഷ്കർഷ പാലിച്ചിട്ടില്ല. അങ്ങനെ പാലിക്കാതിരുന്നതിനു് ഉദാഹരണങ്ങൾ എത്ര വേണമെങ്കിലും ഇവിടെ ഉദ്ധരിച്ചു കാണിക്കാൻ കഴിയും—പഴയതും പുതിയതുമായ കവിതകളിൽനിന്നു്.

"നരജീവിതമായ വേദന-
യ്ക്കൊരുമട്ടർക്കൗഷധങ്ങൾതാൻ"

എന്ന വരികൾതന്നെ നോക്കുക. മനുഷ്യജീവിതമാകുന്ന വേദനയ്ക്കു് ആശ്വാസം നല്കുന്ന സുഖകരമായ ഔഷധമാണ് കണ്ണു

ങ്ങൾ എന്നാണല്ലോ ഇതിന്റെ അർത്ഥം. പക്ഷേ ഇതിനുക
ത്തെ 'അർഭകർ' എന്ന പ്രയോഗം വല്ലാത്ത ഒരരോചകത്വം ന
മ്മുടെ മനസ്സിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നില്ലേ? 'ശിശുക്കൾ' എന്നോ 'കു
ഞ്ഞുങ്ങൾ' എന്നോ പ്രയോഗിച്ചാലുണ്ടാകുന്ന വാത്സല്യനൈർമ്മ
ല്യാദിപ്രതീതികൾ ഈ പ്രയോഗത്തിൽനിന്നുളവാകുന്നില്ല.
('അർഭകൻ' എന്ന പദത്തിനു 'ഭയങ്കരൻ' എന്ന പദവുമായുള്ള
ശബ്ദപരമായ സാമ്യമാണോ ഇതിനു കാരണം?) അതുപോലെത
ന്നെ, 'ബന്ധനസ്ഥനായ അനിരുദ്ധ'നിലെ ''പ്രാണാധിഭർ
ത്രി'' എന്ന പ്രയോഗവും ശ്രദ്ധിക്കുക. എത്രമാത്രം പ്രേമാധി
ക്യത്തോടെയാണെങ്കിലും, ഒരു കാമുകൻ 'പ്രാണാധിഭർത്രി'
എന്നു സംബോധന ചെയ്താൽ കാമുകി പരിഭ്രമിച്ചുപോകുന്നെ
ങ്കിൽ അത്ഭുതപ്പെടേണ്ടതില്ല. ('ഭയങ്കരി' എന്നു വിളിച്ചാലെന്ന
തുപോലെ.) ലോലമായ പ്രണയവികാരം സ്ഫുരിച്ചുനില്ക്കു
ന്ന ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ ഈ ശബ്ദം എത്ര വലിയ പ്രതിഭംഗ
മാണു് വരുത്തിവെച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു നോക്കൂ. കവിതയിൽ പ
ദങ്ങളുടെ ശബ്ദം ബാഹ്യസ്വഭാവത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടതല്ല, അ
ന്തരികചൈതന്യത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടതാണു്, എന്ന തത്വമാ
ണു് ഇതിൽനിന്നു വെളിവാകുന്നതു്.

ഒന്നാമത്തെ ഈ ഘടകത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടതും അതിൽനി
ന്നു രൂപമെടുക്കുന്നതുമാണു് രണ്ടാമത്തെ ഘടകം. പദങ്ങൾ ക
വിതയിൽ ക്രമീകൃതമായിരിക്കുന്ന രീതിയാണതു്. ശയ്യാഗുണ
മെന്നു നാം പറയാറുള്ളതു് ഇതിനാണു്. എല്ലാ കവികളും ക
വിതാരചനയ്ക്കു് ഉപജീവിക്കുന്നതു് ഒരേ പദകോശത്തെത്തന്നെ
യാണു്. പദങ്ങളൊന്നുംതന്നെ അവരുടെ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളല്ല.
എങ്കിലും ആ പദങ്ങളെ ചില പ്രത്യേകക്രമത്തിലും താളത്തിലും
അവർ വിന്യസിക്കുന്നു. ആ പദവിന്യാസക്രമമാണു് ഓരോ ക
വിക്കും അയാളുടെ വ്യക്തിത്വം നല്കുന്നതിൽ വലിയൊരു പങ്കു
വഹിക്കുന്നതു്. രീതിയെന്നും ശൈലിയെന്നും മറ്റും കൂടി നാം

ഇതിനെപ്പററി പറയാറുണ്ട്. ചില പ്രത്യേകപദങ്ങൾ ചില പ്രത്യേകക്രമത്തിൽ, പ്രത്യേകരീതിയിൽ, വിന്യസിക്കപ്പെട്ടാൽ, അവയുടെ താളലയാത്മകമായ ശബ്ദശില്പം വായനക്കാരുടെ ഹൃദയങ്ങളിൽ അത്ഭുതകരമായ സങ്കല്പവിശേഷങ്ങൾ ഉണർത്തിവിടും. വസന്തത്തിന്റെ ആശ്ലേഷത്തിൽ ഹർഷപുളകംപൂണ്ട വിന്ധ്യകാനനത്തിന്റെ തരളമായ ചിത്രം താഴെ കൊടുക്കുന്ന ശ്ലോകം വായിക്കുമ്പോൾ, അർത്ഥഗ്രഹണത്തിനുമുമ്പുതന്നെ, വായനക്കാരിൽ എത്ര മിഴിവോടെ തെളിഞ്ഞുവരുന്നെന്നു നോക്കുക:

"അളിപടലികൾ മൂളി, മന്ദ്രമല്ലും
മുളകൾ മരത്തിലുലഞ്ഞു മെല്ലെയൂതി,
തളിരുകൾ മുഴുതാളമേകി,യേവം
കളകളമായതിമോഹനം വനത്തിൽ"

ഇതിൽ 'ല' 'ള' എന്നീ അക്ഷരങ്ങളുടെ ആവർത്തനവും ആകെക്കൂടിയുള്ള താളതരംഗിതമായ ശബ്ദവിന്യാസവും ആ കാനനാന്തരീക്ഷത്തെ—വണ്ടുകളുടെ മുരൾച്ചയും കിളികളുടെ കളകളവും മുളകളുടെ മർമ്മരവും ലയാത്മകമായി സമ്മേളിച്ചതുമൂലം നാദമുഖരിതമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്ന ആഹ്ലാദകരമായ കാനനാന്തരീക്ഷത്തെ—എത്ര മനോരഞ്ജകമാംവിധം വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു! ഇതാണു് പദവിന്യാസക്രമത്തിന്റെ കഴിവു്. അലൗകികമായ കഴിവു് എന്നു ഇതിനെ പറയാൻ തോന്നിപ്പോകുന്നു. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ക്രൂരമായ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ,

"അതിനിഷ്ഠുരജീവിതാഹവാഹം-
കൃതിയാലെത്ര ഭയങ്കരം പ്രപഞ്ചം"

എന്നു വിവരിക്കുമ്പോഴും പദവിന്യാസക്രമത്തിനു് എത്രപ്രകാരമാണു് പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതെന്നു നാം അനുഭവിച്ചറിയുന്നു. ഈയടുത്ത കാലത്തു് ഇരയൊരൊററ ഉപാധികൊ

ണ്ടുതന്നെ കവിതാരംഗത്തു് അത്ഭുതകരമായ മാസ്റ്റർപീസുകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞ കവിയാണു് ചങ്ങമ്പുഴ. ഇളംകാറ്റിന്റെ താളത്തിനൊത്തു നൃത്തംവെയ്ക്കുന്ന താമരപ്പൊയ്കയുടെ ഹൃദയാവർജ്ജകമായ സജീവചിത്രം രചിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കേവലം രണ്ടു വരിമാത്രം മതി.

“ലോലതരംഗമൃദംഗധ്വനിയിൽ
താളം തുള്ളി താമരകൾ.”

ഇവിടെ തരംഗത്തിന്റെ ലോലമായ മൃദംഗധ്വനിയിൽ താളം തുള്ളിനില്ക്കുന്ന താമരകൾ, യഥാർത്ഥത്തിലുള്ളതിലേറെ ശോഭയോടും ജീവനോടും കൂടി തെളിഞ്ഞുവരുന്നില്ലേ? പദങ്ങളുടെ നാദശില്പമാണു് ഈ ശോഭയും ജീവനും അവയ്ക്കു നല്കുന്നതു്. അനുഗൃഹീതമായ ഒരു തൂലികയ്ക്കേ ഈ നാദശില്പം സംവിധാനം ചെയ്യാൻ കഴിയൂ.

എന്നാൽ നമ്മുടെ പഴയ കവിതകളിൽ പലതിലും ഈ നാദശില്പം, പ്രാസാനുപ്രാസയമകങ്ങളാകുന്ന ശബ്ദാലങ്കാരദീക്ഷയായിമാത്രം പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുപോന്നു. ഔചിത്യഭാസുരമായ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കാനുതകുംവിധമല്ല അവർ ശബ്ദസംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചതു്. മറിച്ചു്, ശബ്ദാലങ്കാരത്തെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന യാന്ത്രികമായ നിയമങ്ങൾ ദീക്ഷിക്കുന്നതിലേ അവർക്കു ശ്രദ്ധയുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. ഈ ശ്ലോകം നോക്കൂ:

“അമരനായികസുന്ദരിമാർക്കുതാ-
നമരമായിട്ടുമുർവ്വശിമുഖ്യകൾ
സമരസത്തിൽ വിമാനമതേറിനാ-
രമലമാമലർമാലകൾ ചൂടിയോർ”

നല്ല ഒഴുക്കുള്ള ശ്ലോകം, അല്ലേ? കവിതാദേവിയുടെ കങ്കണക്വാണം ഇതിലുണ്ടെന്നു പ്രഥമശ്രവണത്തിൽ പറയാൻ തോന്നും; അക്ഷരശ്ലോകവിദഗ്ദ്ധന്മാർ നല്ല ഈണത്തിലങ്ങു കാച്ചിവിടുന്ന

ളു കേട്ടാൽ, 'ബലേഭേഷ്' എന്നു ചിലരെങ്കിലും പറഞ്ഞുപോ
കും! എന്നാൽ ഈ ശബ്ദവിന്യാസത്തിനു് എന്തെങ്കിലും തരത്തി
ലുള്ള പ്രതീതിയോ സജീവചിത്രമോ നമ്മുടെ മനോമണ്ഡല
ത്തിൽ ഉണർത്താൻ കഴിയുന്നുണ്ടോ? ഇല്ലെന്നു പറയാൻ മടിക്കേ
ണ്ടതില്ല. ശയ്യാഗുണമെന്നതു യാന്ത്രികമായ ശബ്ദാലങ്കാരദീക്ഷ
യിൽനിന്നു ഭിന്നമാണെന്ന കാര്യം വ്യക്തമാക്കാൻവേണ്ടിയാ
ണു് ഈ ഉദാഹരണം ഞാനിവിടെ ഉന്നയിച്ചതു്. ഇതു മന
സ്സിലാക്കാൻ കഴിയാതെപോയതുകൊണ്ടാണു്, ആസ്വാദകന്റെ
അന്തരംഗത്തെ പുളകംകൊള്ളിക്കാനും സങ്കല്പമണ്ഡലത്തെ ഉ
ത്തേജിപ്പിക്കാനും കെല്പുള്ള കവിതകൾ രചിക്കാൻ ആ കവി
നിപുണന്മാരിൽ പലർക്കും കഴിയാതെപോയതു്.

നാം ഇതുവരെ വിവരിച്ച ഈ രണ്ടു കവിതാമുഖങ്ങളെയും
സമന്വയിച്ചുകൊണ്ടു യാഥാസ്ഥിതികരായ വിമർശകന്മാർ 'സൗ
ന്ദര്യാത്മകമായ മുഖം' (Aesthetic Surface) എന്നു പേരു ന
ൽകുന്നു. എന്നാൽ ആധുനികരീതിയനുസരിച്ചു് ഇതിൽ ഒരു
ഘടകംകൂടി ചേർക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. വാങ്മയചിത്രങ്ങളാണു്
ആ ഘടകം. ലളിതങ്ങളായ ചിത്രങ്ങൾമുതൽ അതിഗഹനങ്ങ
ളായ പ്രതീകങ്ങൾവരെ വാങ്മയചിത്രങ്ങളിൽപ്പെടും. കവി
താവ്യാപാരത്തിനു പുതിയ വ്യാപ്തി നൽകാനും നിഗൂഢയാ
ഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ഭാവാത്മകമാംവിധം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാനും വാങ്മ
യചിത്രങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു. മാത്രമല്ല, അമൂർത്തമായ സൂക്ഷ്മരൂപ
ങ്ങൾക്കു മൂർത്തരൂപം നൽകാനും അവ സഹായിക്കുന്നു. ഉദാഹ
രണത്തിനു നമുക്കു ഷേക്സ്പിയറിന്റെ 'മാക്ബെത്തി'ൽനിന്നൊ
രു ഭാഗമെടുക്കാം. (പലതും ഉദ്ധരിക്കാറുള്ള, പ്രസിദ്ധമായ ഒരു
ഭാഗം.) ജീവിതത്തിന്റെ അന്തസ്സാരശൂന്യതയും പൊള്ളത്തര
വും അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ മാക്ബെത്തു്, ആ അനുഭൂതിക്കു് ആവി
ഷ്കരണം നൽകുന്നതിങ്ങനെയാണു്:

"നാളെയും നാളെയും, പിന്നത്തെ നാളെയും,
കാലത്തിന്റെ ലിഖിതമായ അന്തിമലിപി-
യിലെത്തിച്ചേരാൻ,
അലസമായിഴഞ്ഞുകൊണ്ട്, എന്നുമെന്നും
നീങ്ങുകയാണ്.
മൺമയമായ മൃത്യുവിലേയ്ക്കു പോകുന്ന
വീഥിയിൽ മൂഢമർത്ത്യർക്കായി
എല്ലാ ഇന്നലെകളും വഴിവിളക്കുകൾ കൊളുത്തു
കയായിരുന്നു.
അണയൂ, ക്ഷണികദീപമേ, അണയൂ!
നടന്നുനീങ്ങുന്ന വെറുമൊരു നിഴലാണ് ജീവിതം.
അണിഞ്ഞൊരുങ്ങി അരങ്ങത്തെത്തി
ആർഭാടമായി അവനവന്റെ ഭാഗമഭിനയിച്ച്
അണിയറയിൽ മറയുന്ന വെറുമൊരു പാവം നടൻ.
പിന്നെ ആരും അവനെക്കുറിച്ച് ഒന്നും കേൾക്കുന്നില്ല.
അത് ഒരു വിഡ്ഢി പറഞ്ഞ കെട്ടുകഥമാത്രം.
മുഴുവൻ ശബ്ദജടിലം; കേവലം അർത്ഥശൂന്യം."

ആ അനശ്വരകഥാപാത്രത്തിന്റെ അന്തരംഗത്തിൽ നിറഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന വ്യർത്ഥതാബോധവും നൈരാശ്യവും അത്ര രൂക്ഷമായ വിധത്തിൽ പകർന്നുതരാൻ ഈ കവിതയ്ക്കു കെല്പു്. നല്കുന്നതിൽ ഇതിന്നകത്തെ വാങ്മയചിത്രങ്ങൾക്കു വലിയ പങ്കുണ്ട്. 'നാളെ'കളുടെയും 'ഇന്നലെ'കളുടെയും അലസവും വിരസവുമായ ഇഴഞ്ഞുനീക്കം; മൺമയമായ മൃത്യുവിലേയ്ക്കു നീളുന്ന വീഥി; മൂഢമർത്ത്യർ; ക്ഷണികദീപം; നടന്നുനീങ്ങുന്ന നിഴൽ; ആർഭാടമായി തന്റെ ഭാഗം അഭിനയിച്ചിട്ട് ഉത്തരക്ഷണത്തിൽ അണിയറയുടെ അന്ധകാരത്തിൽ അപ്രത്യക്ഷനാകുന്ന പാവം നടൻ; അർത്ഥശൂന്യമായ ഒച്ചപ്പാട്; വ്യക്തവും അവ്യക്തവുമായ ഈ ചിത്രപരമ്പരകളൊക്കെച്ചേർന്നാണ് മാക്ബത്തിന്റെ നൈ

ദൃശ്യത്തിനും വ്യക്തതാബോധത്തിനും ഇത്രമാത്രം മർമ്മഭേദിയായ രൂപം നല്കിയിരിക്കുന്നതു്. ശബ്ദത്തിന്റെ കാര്യത്തിലെന്നപോലെ, ഇക്കാര്യത്തിലും കവിതാസ്വാദനവേളയിൽ നാം ബോധവാന്മാരാകുന്നില്ല. പക്ഷേ കവിതയുടെ പ്രത്യേകമായ 'ഇഫക്റ്റ്' സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ ഈ ചിത്രങ്ങൾക്കാണു് പരമപ്രധാനമായ പങ്കുള്ളതെന്നു നിഷ്കൃഷ്ടമായ വിശകലനത്തിൽനിന്നു് ആർക്കും ബോധ്യമാകും. ഈ ഭാഗം ഇനിയും കൂടുതൽ വിശദീകരണമാവശ്യപ്പെടുന്നതാണെങ്കിലും വിസ്താരഭയത്താൽ ഞാൻ ഇതിവിടെ നിർത്തുന്നു.

അപ്പോൾ പദങ്ങളുടെ പ്രതീതി, പദസംഘടനാരീതി, വാങ്മയചിത്രങ്ങൾ—ഇവ മൂന്നും ചേർന്നാണു് കവിതയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ മുഖത്തിനു രൂപം നല്കുന്നതു്. നാം പൊതുവിൽ 'രൂപം' എന്നു പറയുന്നതും ഈ മുഖത്തിനുതന്നെ. ഈ രൂപമാണു് ഭാവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതെന്ന കാര്യം ഇവിടെ പ്രത്യേകം ഓർമ്മവെയ്ക്കേണ്ടതാണു്.

ഇവിടെനിന്നു കവിതയുടെ ഭാവസത്തയിലേയ്ക്കു നാം കടക്കുന്നു. (രൂപത്തിൽനിന്നൂറിക്കൂടുന്ന വികാരവും അതിന്റെയൊരു ഭാഗമാണു്.) കവിതയുടെ പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾ പദങ്ങളാണെന്ന അടിസ്ഥാനത്തിലാണല്ലോ നാം ചിന്ത തുടങ്ങിയതു്. ഈ പദങ്ങൾക്കു ശബ്ദംമാത്രമല്ല ഉള്ളതു്; നിശ്ചിതമായ അർത്ഥവുമുണ്ടു്. 'ലുത്താപ്പി', 'ത്രിട്ടോഷ്', 'ബ്യൂസ്സ്' (ബഷീറിനോടു കടപ്പാടു്.) എന്നെല്ലാം ചില പദങ്ങൾ ഏതു താളത്തിനടുക്കിയാലും, അതു കവിതയാണെന്നു നാമാരും കരുതുകയില്ല; ഭ്രാന്താണെന്നു പലരും കരുതുകയും ചെയ്യും. കഥയിലെ പ്രത്യേകമായ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ പ്രസക്തിയുള്ളതാണെങ്കിലും, കവിതയെന്ന നിലയ്ക്കു പരിശോധിച്ചാൽ ബഷീറിന്റെ ഈ 'ഗാനം' നിങ്ങൾക്കു ഭ്രാന്തല്ലാതെ മറ്റൊന്നായിട്ടും തോന്നുകയില്ല.

"ഇത്തന്നിഹാലിട്ടലിത്താപ്പോ
സഞ്ചിന്ന ബാലിക്കലുട്ടാപ്പി
ഹാലിത്തമാണിക്കലിഞ്ഞല്ലോ,
സങ്കരബാഹനത്തുലിവീ
ഇഞ്ചിന്നി നീലത്തെ ഉറത്താലോ
ഹാനത്തെ ലാക്കിടി ജിംബാലോ."

അതുകൊണ്ടു കവിതയുടെ പ്രാഥമികഘടകങ്ങൾ അത്ഥയുക്തമായ പദങ്ങളാണ്; ശബ്ദംമാത്രമുള്ള പദങ്ങളല്ല. ആ പദങ്ങൾ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടു കവിത രൂപംകൊള്ളുമ്പോൾ അവയുടെ അത്ഥങ്ങളൊത്തുചേന്ന് ഒരാശയവും രൂപീകൃതമാകും. ഇങ്ങനെയാണ് ആദ്യത്തെ രണ്ടു തലങ്ങളിലൂടെയും കടന്ന് ആസ്വാദകഹൃദയം കവിതയുടെ മൂന്നാമത്തെ മുഖത്തിലെത്തുന്നത്. കവിതയുടെ അത്ഥമാണത്, അഥവാ ആശയം. മറ്റൊരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ, 'ഉള്ളടക്കം'. ഈ ആശയമില്ലാതെ, പരിചിതമായ പദങ്ങൾതന്നെയെടുത്തു 'കളകളകോകിലമമ്മരഗായകകിന്നരമാധുരി' എന്ന മട്ടിൽ കുറെ വരികൾ ഞാനെഴുതിവിട്ടാൽ, നമ്മുടെ പ്രബുദ്ധരാജുള്ള കുറച്ചാളുകൾ ഭ്രമിച്ചു തലകുലുക്കുകയും രസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാം. പക്ഷേ കാവ്യചിന്തയിൽ പരിഗണനയഹിക്കുന്ന ആസ്വാദകരല്ല അവർ. പക്വബുദ്ധികളായ ആസ്വാദകരാകട്ടെ, എന്റെ ആ പദപ്രയോഗകസത്തു നോക്കി പരിഹസിക്കുകയേയുള്ളു. ഈ പദങ്ങൾക്കു മാധുര്യമില്ലെന്നല്ല കഴപ്പം. അത്ഥയുക്തമായ പദമാധുര്യത്തിന്നുമാത്രമേ കവിതയിൽ സ്ഥാനമുള്ളൂ എന്നതാണ് കാര്യം. നളിനീഗാനശ്രവണത്തിൽ,

"ഹാ, വിശിഷ്ടമൃദുഗാന,മിന്നിനി-
ക്കുവിടായ്ക, കുയിലേ,യനക്ഷരം"

എന്നു പ്രകൃതിപോലും പറഞ്ഞുപോയതായി ആശാൻ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്. കുയിലിന്റെ കൂജ

നം മധുരമാണെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. പക്ഷേ അതു് 'അനക്ഷര'മാണു്. (ആശയഹീനമെന്നു സാരം.) കവിയുടെ പക്ഷത്തിൽ അതിനെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമായിട്ടുള്ളതു് അർത്ഥചമത്കാരം ഉളവാക്കുന്ന നളിനീഗാനമാണു്. അർത്ഥനിഷ്കർഷയില്ലാത്ത ശബ്ദഭംഗിയെ "അങ്കോലകതവിന്റെയെണ്ണയിലെഴുന്നാജ്ജാലകുതൂഹലം" എന്നു 'പ്രരോദന'ത്തിലും ആശാൻ പരിഹസിക്കുന്നുണ്ടു്. കൂടുതൽ വിശദമായി ചർച്ചചെയ്യേണ്ട ഒരു പ്രശ്നമാണിതു്. പ്രാഥമികകാര്യങ്ങൾമാത്രം പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ നമുക്കു് ഇതിവിടെ നിർത്താം.

ഈ നാലാമത്തെ മുഖത്തെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മലയാളകവിത ഉദാസീനമായിരുന്നെന്നു് ഒരഭിപ്രായമുണ്ടു്. ആ അഭിപ്രായം ശരിയാണെന്നു് എനിക്കു തോന്നുന്നില്ല. ബാലിശവും ഉത്താനവുമായ കാര്യങ്ങളായിരിക്കാം നമ്മുടെ ഒട്ടുമിക്ക കാവ്യങ്ങളിലും പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതു്. "അമ്പലമുറ്റത്തു് ഈറനോടെ ഒരു പെണ്ണു വന്നു; അവൾക്കു് എന്തൊരു ചന്തം!"—ഇതായിരിക്കാം പലപ്പോഴും ആശയം. ആ ആശയം പകരുന്നതിലധികം പദങ്ങളും കവിതയിലുണ്ടായെന്നു വരാം. എങ്കിലും ആശയമേ ഇല്ല എന്ന ആക്ഷേപം ആ കവിതകളെക്കുറിച്ചു പറയുന്നതു ശരിയല്ല. പലരുടെയും അധിക്ഷേപത്തിനു പാത്രമായിട്ടുള്ള വെണ്മണിക്കവികളുടെ ചില ശ്ലോകങ്ങൾ അസാധാരണമായ കലാഭംഗി തികഞ്ഞവയാണെന്നും എനിക്കഭിപ്രായമുണ്ടു്. (സ്ത്രീശരീരസൗന്ദര്യവും എല്ലാ കലാകാരന്മാർക്കും പ്രിയംകരമായ ഒരു വിഷയമാണു്. കലയുടെ ലോകത്തിൽ അതു നിഷിദ്ധമോ പാപമോ അല്ല.)

"കൊണ്ടാടിക്കൊണ്ടു കൊണ്ടൽപ്പുരികുഴലതിടം-
കയ്യിനാൽ വേർപെടുത്തും-
കൊണ്ടാടിക്കൊണ്ടു തൊണ്ടിപ്പഴമിടയുമണി-
ച്ചുണ്ടു രണ്ടും നനച്ചു്

മുണ്ടാലേ മൂടിയിട്ടമ്മൊാത മുലകൾ ഇള-
 ന്പിച്ചു മന്ദം വതന്നി-
ത്തണ്ടാരമ്പത്തിടമ്പായ് വിലസിട്ടമിവളേ-
 താണെടോ, താനറിഞ്ഞോ?"

എന്ന ശ്ലോകം വായിക്കുമ്പോൾ ഞരമ്പുരോഗികൾക്കേ കാമവികാരമിളകൂ. അയാൾക്കു മറവല്ലുമൊക്കെ കണ്ടാലും 'ഇളകൽ' ഉണ്ടായെന്നുവരും. നേരെമറിച്ചു മനോവൈകല്യമില്ലാത്ത ഒരു സഹൃദയൻ ഈ ശ്ലോകത്തിൽ സൗന്ദര്യബോധവും നർമ്മബോധവും കൈകോർത്തുവിലസുന്നതു കണ്ടു് ആസ്വദിക്കുകയേയുള്ളൂ. ആധുനികരിൽ പലരുടെയും അധിക്ഷേപപാത്രമായ പല ഒറ്റ ശ്ലോകങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഇവ്വിധം പറയാൻ കഴിയുമെന്നാണു് എന്റെ വിനീതമായ അഭിപ്രായം. (അവയ്ക്കു ശ്രേഷ്ഠതയുണ്ടെന്നു ഞാൻ പറയുന്നില്ല).

എന്നാൽ മലയാളകവിതയുടെ ദൗർബ്ബല്യം കിടക്കുന്നതു മറെറാരു വശത്തിലാണു്. ഈ നാലാമത്തെ ഘടകത്തോടു് അവിഭാജ്യമാംവിധം ബന്ധപ്പെട്ടുനില്ക്കുന്ന അഞ്ചാമത്തെ മുഖത്തെക്കുറിച്ചു് അവർ കുറെകരമായ ഉദാസീനതയാണു് പലപ്പോഴും പുലർത്തിപ്പോന്നതു്. എന്താണു് ഈ അഞ്ചാമത്തെ മുഖം? ആശയത്തിൽനിന്നു് ഉരുറിവരുന്ന വികാരത്തിന്റെ സ്പന്ദനമാണതു്. വികാരമാണല്ലോ കവിതയുടെ ജീവനും ചൈതന്യവും. പ്രശാന്തതയിൽ അനുസ്മരിക്കപ്പെടുന്നതായാലും സ്വാഭാവികമായി ശക്തിയോടെ ബഹിർഗ്ഗമിക്കുന്നതായാലും ആ വികാരത്തിന്റെ ഉടിപ്പു കവിതയിലുണ്ടായിരുന്നേ മതിയാവൂ. വികാരമില്ലാത്ത കവിത വെളിച്ചം പൊഴിക്കാത്ത ദീപംപോലെയായിരിക്കും. എന്താകയായാലും, എന്റെ ഹൃദയത്തെ സ്പർശിക്കാത്ത കവിത, എന്റെ ആത്മാവിൽ വികാരമുണർത്താത്ത കവിത, എന്നെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കവിതയല്ലെന്ന കാര്യം തീർച്ച. അപ്പോൾ ഈ വികാരാംശമാണു്, ആശയവുമായി അവിഭാജ്യ

ബന്ധത്തിൽ വർത്തിക്കുന്ന അഞ്ചാമത്തെ കവിതാമുഖം. കവിക്കു
ജീവിതത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള മനോഭാവവും രചനാവേളയിൽ
അയാളിൽ ആധിപത്യം ചെലുത്തിയിരുന്ന ഹൃദയഭാവവും പ്രതി
ഫലിക്കുന്നതു് ഈ മുഖത്തിലാണു്. 'ഭാവം' എന്ന പദംകൊ
ണ്ടു നാം വിവക്ഷിക്കേണ്ടതു് ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ ഈ രണ്ടു മുഖ
ങ്ങളുമായിരിക്കണം. ആ ഭാവം രൂപത്തിലധിഷ്ഠിതമാണെന്ന
കാര്യം വിസ്മരിക്കുകയുമരുതു്.

കവിത ആസ്വദിക്കുകയും പഠിക്കുകയും ചെയ്യാൻ ശ്രമി
ക്കുന്ന ഒരു വിദ്യാർത്ഥിയുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ എളുപ്പം വന്നുവീഴുന്ന
ചില സ്വഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ചാണു് ഇതുവരെ വിശദീകരിച്ചതു്.
എന്നാൽ ഇതിനെയെല്ലാം അതിവർത്തിച്ചുനില്ക്കുന്ന അലൗകിക
മായ ഒരു ഘടകംകൂടി എല്ലാ മഹത്തായ കവിതകളിലും കലർന്നു
കാണുമെന്നു ചില നിരൂപകശ്രേഷ്ഠന്മാർക്കഭിപ്രായമുണ്ടു്. ആ
ഘടകത്തെ കവിതയുടെ ആറാമത്തെ മുഖമായി കണക്കാക്കുകയും
ചെയ്യാം. വാഗർത്ഥങ്ങളിലൂടെ ഒരാസ്വാദകനു ലഭിക്കുന്ന ഈ
ശ്വരദർശനമാണതു്. ചന്തമേറിയ പൂവിലും ശബളാഭമായ ശ
ലഭത്തിലും സദാസമയത്തും ചിത്രചാതുരി കാട്ടി വിലസുന്ന ജഗ
ദീശചൈതന്യത്തിന്റെ ദർശനം. മഹത്തായ കവിതയിൽ
ഈ ഘടകം കൂടിയേ തീരൂ എന്നും അവർക്കു പക്ഷമുണ്ടു്.
ഡാഫോഡിൽസിനെക്കുറിച്ചും അട്ടപിടുത്തക്കാരനെക്കുറിച്ചും
കൊയ്ത്തുകാരിയെക്കുറിച്ചും മഴവില്ലിനെക്കുറിച്ചും മററും കവിത
യെഴുതുമ്പോഴും അവയ്ക്കെല്ലാം ജീവനും ചൈതന്യവും പ്രദാനം
ചെയ്യുന്ന ആ സച്ചിദാനന്ദശക്തിയെ വിസ്മരിക്കാത്ത വേഡ്സ്
വർത്തിനെ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ നാം ഓർമ്മിക്കുക. കവിയായ താൻ,
ദൈവത്തിന്റെ നിശ്വാസം ഗാനമായി രൂപപ്പെടാനുള്ള ഉപ
കരണമായ പുല്ലാങ്കുഴൽമാത്രമാണെന്ന ടാഗോറിന്റെ സങ്കല്പ
വും ഇവിടെ നാം ഓർമ്മിക്കുക. വലിയ കവികളുടെ കൃതികളിൽ
പ്രായേണ ഈ പരിവേഷം കാണാനുണ്ടു്. അതുകൊണ്ടു് ഈ

മുഖം ഏതു മഹത്തായ കവിതയിലും കാണുമെന്ന വാദം സാധുവാണെന്നു തോന്നുന്നു. ഒരു പ്രാപഞ്ചികബോധമെങ്കിലും അതിൽ കാണാതിരിക്കയില്ല. എങ്കിലും സാധാരണകവിതകളിൽ ഈ ദർശനം അനുപേക്ഷണീയമായ ഘടകമല്ലെന്ന കാര്യം നാം മറന്നുപോകരുതു്. നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ എഴുത്തച്ഛന്റെയും ആശാന്റെയും കവിതകളിലല്ലേ ഈ ദർശനം നമുക്കു ലഭിക്കുന്നുള്ളൂ! പക്ഷേ അവർമാത്രമല്ലല്ലോ നമ്മുടെ കവികൾ.

ആശാൻകവിത—ഒരു മുഖവുര

നമ്മുടെ നവോത്ഥാനകവികളിൽ ഏററവുമധികം വിമർശനവിധേയനായ കവി കുമാരനാശാനാണ്. മലയാളകവിത മുഴുവനെടുത്താൽത്തന്നെയും ആശാൻകവിതയോളം വിമർശനവിധേയമായ കവിത വേറെയുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ജീവിതകാലത്തു സാമാന്യജനങ്ങളാൽ ഏററവുമധികം ആദരിക്കപ്പെട്ടതും അദ്ദേഹമാണ്. ഇന്നും ആശാന്റെ ജന്മദിനവും ചരമദിനവും ആഘോഷപൂർവ്വമാണ് ആചരിക്കപ്പെടുന്നതു്. അതിലൊക്കെ ആളുകൾ എത്ര ആവേശമാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതു്! ആശാൻകവിതയുടെ പേരിൽ അന്നും ഇന്നും ആവേശം കാണിക്കാൻ ധാരാളമാളുകളുണ്ടു്. ആശാൻകവിതയ്ക്കെതിരായി പൊതുയോഗങ്ങളിൽ എന്തെങ്കിലും പറയുക വിഷമമാണെന്ന അവസ്ഥയോളം ഈ ആവേശം ശക്തവുമാണ്. പക്ഷേ ഈ ആവേശം ആശാൻകവിതയുടെ മഹത്വത്തിന്റെ തെളിവാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. കവിതയെ ആരാധിക്കുന്നതിനുള്ള വഴി ആർപ്പുവിളികളല്ല. ആസ്വാദനത്തിലധിഷ്ഠിതമായ പഠനമാണ് യഥാർത്ഥമായ കാവ്യാരാധന. ആസ്വാദനമെന്നതു കവിതയിൽനിന്നു നേരിട്ടു ലഭിക്കുന്ന അനുഭൂതിവിശേഷമാണ്. എന്താണ് ആ അനുഭൂതിവിശേഷം? കവിപ്രതിഭ സൃഷ്ടിച്ചുവെച്ച ആ ഏകാന്തലോക

ത്തിൽ വിഹരിക്കുക—അതുതന്നെയാണ് കാവ്യത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന അനുഭൂതി. ഓരോ കവിയിലൂടെയും നാം ഓരോ പുതിയ ലോകവുമായി പരിചയപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നതു്. ആ പരിചയം നമ്മുടെ അനുഭൂതിമേഖലയെ കൂടുതൽ വിപുലമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതാണ് കാവ്യപാരായണത്തിന്റെ മൗലികമായ പ്രയോജനവും. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിലയിരുത്തുമ്പോൾമാത്രമേ, മററ് ഏതു കവിയെയുമെന്നപോലെ, ആശാനെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമഹത്വത്തിൽ നമുക്കു ദർശിക്കാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ.

ആശാന്റെ കവിതാലോകത്തിൽ വിഹരിക്കുക—മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, അതു് ഒരനുഭൂതിവിശേഷംതന്നെയാണ്. ആ കവിതയുടെ പ്രത്യേകതകളും സ്വഭാവതലങ്ങളും നിഷ്കൃഷ്ടമായി വിവരിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ലായിരിക്കാം. (ഒരു കവിതയുടെ കാര്യത്തിലും അതു സാദ്ധ്യമല്ലല്ലോ.) എങ്കിലും, ആദരവോടെ സമീപിക്കുന്നവന്റെ അന്തരാത്മാവിൽ കാവ്യാനുഭൂതിയുടെ അലൗകികചലനങ്ങളുളവാക്കാൻ അതിനുള്ള കെല്പു ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുകയില്ലെന്നാണ് എനിക്കു തോന്നിയിട്ടുള്ളതു്. ആശാന്റെ കവിതയെക്കുറിച്ചു പ്രസ്താവിക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'കാവ്യകല അഥവാ ഏഴാം ഇന്ദ്രിയം' എന്ന കവിതയിലെ ഒരു ശ്ലോകമാണ് ആദ്യം ഓർമ്മയിൽ വരുന്നതു്.

ആർക്കും നിൻവടിവറിയില്ല,യർഘ്യമാല്യം
കോർക്കും നിൻപ്രതിമകൾ നോക്കിയച്ഛകന്മാർ;
ഓർക്കും നിൻമഹിമകളാ,രവർക്കു രോമം
ചീർക്കുന്നുണ്ടതു മതിയംബ, വിശ്വസിപ്പാൻ.

അതാണ് കാര്യം. ആ കാവ്യമഹിമയെക്കുറിച്ചു് ആരോർക്കുന്നുവോ, അയാൾക്കു രോമാഞ്ചമുണ്ടാകും. ആ രോമാഞ്ചമാണ് കാവ്യലോകത്തിന്റെ മഹത്വത്തെ വിളംബരം ചെയ്യുന്നതും. പക്ഷേ ഇവിടെയും അപകടം കിടപ്പുണ്ടെന്ന കാര്യം വിസ്മരിച്ചു

കൂടാ. കാരണം, നമ്മുടെ ഈ പ്രബുദ്ധദേശത്തു പലർക്കും രോമം ചീർക്കുന്നതു് ആശാന്റെ വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ചോർക്കുമ്പോഴാണു്. അവരുടെ പക്ഷത്തിൽ, അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾക്കും അനാചാരങ്ങൾക്കുമെതിരായി പോരാടാൻ കവിതയെ ഉപയോഗിച്ച ധീരഭടനാണു് കവിയായ കുമാരനാശാൻ. നാമാരെങ്കിലും സംശയം പ്രകടിപ്പിച്ചാൽ വീറോടെ അവർ ആശാന്റെ ചില വരികൾ ഉദ്ധരിച്ചു കേൾപ്പിക്കും.

മാററുവിൻ ചട്ടങ്ങളെ സ്വയ,മല്ലെങ്കിൽ
മാററുമതുകളീ നിങ്ങളെത്താൻ.

* * * *

നെല്ലിൻചുവട്ടിൽ മുളച്ചും കാട്ടു-
പുല്ലല്ല സാധു പുലയൻ
ശങ്ക വേണ്ടെന്നായ് പുലന്നാൽ അല്ലും
ചെങ്കതിർ പൂണ്ടും ചെടിതാൻ.

നാല്പത്തിനാലു വഷങ്ങൾക്കു മുമ്പുതന്നെ ഇപ്രകാരമെഴുതിയ കവി എത്ര ഭയങ്കരനായ വിപ്ലവകവിയായിരുന്നു! പോരെങ്കിൽ ചാത്തൻപുലയനെക്കൊണ്ടു് ആ മഹാകവി സാവിത്രി അന്തർജ്ജനത്തെ കല്യാണം കഴിപ്പിക്കയും ചെയ്തു! ഇതിൽപ്പരമൊരു വിപ്ലവം എവിടെയുണ്ടു്? മാത്രമല്ല, സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം പാടിയിട്ടുണ്ടു്.

സ്വാതന്ത്ര്യംതന്നെയമൃതം
സ്വാതന്ത്ര്യംതന്നെ ജീവിതം
പാരതന്ത്ര്യം മാനികൾക്കു
മൃതിയെക്കാൾ ഭയാനകം.

അങ്ങനെ ഇന്ത്യൻസ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിനും ആ സേനാനി തന്റെ സംഭാവനകൾ നല്കിയിട്ടുണ്ടു്. അതുപോലെ, ആശാൻ കവിതയിൽ വേദാന്തം കാണുന്നവരുണ്ടു്. തത്ത്വശാസ്ത്രം കാണു

ന്നവരുണ്ട്. തത്വചിന്തയല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ല് അതിലുള്ള
തെന്നു വാദിച്ചു സമർത്ഥിക്കാനും ചിലർ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവ
രെല്ലാവരും ആശാന്റെ ആരാധകന്മാരാണ്. എങ്കിലും, തിക
ച്ചും ലളിതമായ ചില വസ്തുതകൾ ഇക്കൂട്ടരുടെ കണ്ണിൽപ്പെടാ
തെ കിടക്കുകയാണ്. മൗലികമായറിയേണ്ട വസ്തുതകളുമാണ
വ. 'വിപ്ലവ'ത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ആശാനെ 'സിന്ദാബാദ്'
വിളിക്കുന്നവർ, ആദ്യം മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു് അദ്ദേഹം ഒരു വേ
ദാന്തിയായിരുന്നു എന്നതാണ്. വേദാന്തത്തിൽത്തന്നെ അ
ദ്വൈതസിദ്ധാന്തമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശ്വാസപ്രമാ
ണം. ഇക്കാര്യം പച്ചയായി അദ്ദേഹം പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ('മത
പരിവർത്തനരസവാദം', 'ദർശനമാല'യ്ക്കെഴുതിയ അപൂർണ്ണമായ
അവതാരിക എന്നിവയിൽ.) കാവ്യങ്ങളിൽ സന്ദർഭം കിട്ടു
മ്പോഴെല്ലാം ഈ ദർശനത്തെ അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്.

തിരിയാ തിരിയാ തിരിയായ്
തിരിയാദരിയാതെയെരിയുമെരിയായി
പിരിയാ പിരിയാ പിരിയായ്
പിരിയാതതുളുന്ന പിടിയെ വന്ദിക്കാം.

എന്നൊക്കെ എഴുതിയതു് ആദ്യകാലസ്തോത്രകൃതികളിലാണെ
ന്നു പറഞ്ഞേക്കും. എന്നാൽ 'നളിനി'യിലെ കേന്ദ്രവർത്തിയാ
യ സങ്കല്പം അതല്ലേ? സ്നേഹഗായകനെന്നു് ആശാനെ പ്രകീ
ർത്തിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ഒട്ടുമിക്കയാളുകളും ഉദ്ധരിക്കാറുള്ള

സ്നേഹമാമഖിലസാരമൂഴിയിൽ
സ്നേഹസാരമിഹ സത്യമേകമാം
മോഹനം ഭുവനസംഗമിങ്ങതിൽ
സ്നേഹമൂലമമലേ, വെടിഞ്ഞു ഞാൻ.

എന്ന ശ്ലോകത്തിന്റെ സാരമെന്താണ്? അഖിലസാരമായ
സ്നേഹത്തിന്റെയും സാരമായ സത്യം—ഏകസത്യം—എന്താ

ണെന്നു് ഇവിടെ വിശദീകരിക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. ആ 'സത്യ'ത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള സ്നേഹംമൂലം ഭുവനസംഗം വെടിയുന്നതിനെ ആദർശവത്കരിക്കുന്നതിൽ എവിടെയാണു് വിപ്ലവം? പ്രബന്ധമായ 'പ്രരോദനം' ഇങ്ങനെയാണവസാനിക്കുന്നതു്.

ആകാശങ്ങളെയണ്ഡരാശികളൊടും
    ഭക്ഷിക്കുമാകാശമാ-
യിക്കാണുന്ന സഹസ്രരശ്മിയെയിതു-
    ട്ടാക്കും പ്രഭാസാരമായ്;

ശോകാശങ്കയെഴാത്ത ശുദ്ധസുഖവും
    മുഖീകരിക്കുന്നതാ-
മേകാന്താദ്വയശാന്തിഭൂവിനു നമ-
    സ്കാരം, നമസ്കാരമേ!

ഇതു അദ്വൈതവിശ്വാസം 'വിപ്ലവ'മാണോ, അതോ പ്രതിലോമപരമാണോ? അതാദ്യം പറയണം. ആത്മാവെന്നും ദൈവമെന്നും മറ്റും കേൾക്കുമ്പോൾ പരിഹാസം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വിപ്ലവകാരികൾ, ഇപ്രകാരമൊരു വിശ്വാസപ്രമാണത്തെ ജീവശ്വാസമായി കരുതിയിരുന്ന കുമാരനാശാനിൽ വിപ്ലവവും ഭൗതികവാദവും കണ്ടെത്തി രോമാഞ്ചമണിയുമ്പോൾ

ഓർക്കും നിൻമഹിമകളാ,രവർക്കു രോമം
ചീർക്കുന്നുണ്ടതു മതിയംബ, വിശ്വസിപ്പാൻ

എന്ന ആശാന്റെ വരികളോടുപോലും വിയോജിക്കാൻ തോന്നിപ്പോകും! എങ്കിലും 'ഓർക്കും നിൻമഹികൾ' എന്ന പ്രയോഗം ഇവിടെ നമ്മുടെ രക്ഷയ്ക്കു വരുന്നുണ്ടു്. 'മഹിമകൾ' ആണു് ഓർക്കേണ്ടതു്. 'വിപ്ലവ'ത്തിലും ഭൗതികവാദത്തിലുമല്ല ആ മഹിമകളടങ്ങിയിരിക്കുന്നതു്. അതുപോലെ, ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിനും, പലരും ധരിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന രീതിയിൽ, ആശാൻ സംഭാവന നല്കിയിട്ടുണ്ടെന്നു് എനിക്കു തോന്നു

ന്നില്ല. ബ്രിട്ടീഷുഭരണത്തിന്റെ നേർക്കു വിപ്രതിപത്തിയല്ല, ആദരവാണു് ആശാനുണ്ടായിരുന്നതു്. (ആ മനോഭാവം തെറ്റോ ശരിയോ എന്നതു മറ്റൊരു പ്രശ്നം. അതിലേയ്ക്കു ഞാനിവിടെ കടക്കുന്നില്ല.)

> ചിരമഴലിലുറങ്ങി, ശീഘ്രമെന്നില്പ്പൊളിന്ത്യാ-
> ധരണികൊടികൾ പാറിക്കോൾമയിർക്കൊൾവതമ്മേ,
> ഹരിയപരനിതാ 'ജോർജെ'ന്നി ഹാ! നീയറിഞ്ഞോ
> ശരി, പതിയുടെ സാക്ഷാൽ സ്പർശനം ദർശനീയേ
>
> (ഡൽഹി കിരീടധാരണം)

എന്നും,

> 'കൈസറു'ടെ കരബലമസ്തമിച്ചങ്ങു,'മാംഗല'-
> കേസരിപതാക കാറ്റിൻ കളിയാടട്ടെ
>
> (ഷഷ്ടിപൂർത്തിമംഗളം)

എന്നും മറ്റുമുള്ള വരികളിൽ ആ മനോഭാവത്തിന്റെ പ്രകടനം സംശയാതീതമാംവിധം നിങ്ങൾക്കു കാണാം. അപ്പോൾ, ഇന്ത്യൻസ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിനുള്ള ഉത്തേജനം ആശാൻകവിതകളിൽ കാണുന്നവരും അതിന്റെ യഥാർത്ഥ'മഹിമകൾ' ഓർക്കുന്നവരല്ല. "സ്വാതന്ത്ര്യംതന്നെയമൃതം" എന്ന പദ്യഭാഗത്തിനു കുറേക്കൂടി അഗാധവും വ്യാപകവുമായ അർത്ഥമാണുള്ളതു്.

ഇതിത്രയും ഇവിടെ എഴുതിയതു് ആരെയെങ്കിലും പ്രത്യേകിച്ചു മനസ്സിൽ കണ്ടുകൊണ്ടല്ല. കവിതയെ കവിതയായെടുക്കാതെ, അതിന്റെ മഹിമകൾ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കാതെ, കവിയുടെ കോലമുണ്ടാക്കി എഴുന്നള്ളിക്കുകയും തട്ടുപൊളിപ്പൻ പ്രസംഗങ്ങൾകൊണ്ടും മുദ്രാവാക്യങ്ങൾകൊണ്ടും കവിയെ 'ബഹുമാനിക്കുക'യും ചെയ്യുന്ന നമ്മുടെ എല്പ്പാട്ട് ജനതാമധ്യത്തിൽ ധാരാളം അബദ്ധധാരണകൾ സൃഷ്ടിച്ചുവെച്ചിട്ടുണ്ടു് എന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്കു് ഒന്നു വിരൽചൂണ്ടിയെന്നേയുള്ളു. (വ്യക്തി

കളെയല്ല, ചില സമ്പ്രദായങ്ങളെയാണ് ഇവിടെ ഞാനെതിർക്കുന്നതു്.) അതുകൊണ്ടു്, ആശാൻ എന്ന കവിയെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ വിപ്ലവകവി, സ്വാതന്ത്ര്യഭടൻ, ഭൗതികവാദി തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾ തത്കാലം നമുക്കു പത്തായത്തിലെടുത്തു വെയ്ക്കുക. എന്നിട്ടു്, ആ കവിയുടെ കൃതികളിലേയ്ക്കു വിശേഷാൽ മുൻവിധികളൊന്നും കൂടാതെ പ്രവേശിക്കാൻ ശ്രമിക്കുക.

അങ്ങനെ പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ, ആ ലോകത്തിലെ പല അറകളും തുറക്കുന്നതിനു പര്യാപ്തമായ ചില താക്കോലുകൾ കവിതന്നെ നമുക്കു നല്കിയിട്ടുള്ളതു് ആദ്യമായി ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം സ്വീകരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അതിൽ ഏററവും പ്രധാനമായതു്, കവിതയെക്കുറിച്ചു് ആശാനുതന്നെയുണ്ടായിരുന്ന സങ്കല്പമാണു്. ജീവിതത്തിന്റെ വൈരുധ്യങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന തീക്ഷ്ണരംഗങ്ങളിൽ കവിതാവിഷയം കണ്ടെത്തുന്ന ഒരു വാസനയാണു് ആശാൻ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതു്. 'തുംഗശ്രീഗിരിശിഖരങ്ങളി'ലും 'ശുഭ്രവീചീഭംഗവ്യാകുലജലമാർന്ന സാഗരങ്ങളി'ലും 'പുഷ്പിതവനങ്ങളി'ലുമാണു് കാവ്യകലയുടെ പാദമുദ്രകൾ അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തുന്നതു്. ആ കാവ്യകല മന്ദസ്മിതംചിന്തുവുന്നതു് എവിടെയെന്നു നോക്കൂ: 'ഓമൽപ്പൂവിശദനിലാവിലും തമാലശ്രീമത്തും കൊടിയൊത്ത കൂരിരുട്ടിലും'. 'മാനഞ്ചും മിഴിയുടെ ചാഞ്ഞ ചില്ലി'യിലും ധ്യാനസ്ഥനായ മുനിയുടെ ഹസ്തമുദ്രയിലും അവളുടെ മൂകമായ വാചാലതയുണ്ടു്. അവൾ നീരാടുന്നതോ?

ചാരത്തജ്ജനനി മരിച്ചു ചിത്തതാപം
തീരാത്തുണ്ണികളുടെ കണ്ണുനീർക്കുളത്തിൽ
നീരാട്ടും ചില പൊഴുതംബ, നീ ചിലപ്പോൾ
പോരാളിപ്പുരുഷ ചൊരിഞ്ഞ ചോരയാററിൽ.

ജീവിതത്തിന്റെ വിരുദ്ധഭാവങ്ങൾ തോളോടുതോൾ ചേർന്നുനില്ക്കുന്ന ഭാവനിർഭരസന്ദർഭങ്ങൾ; തീക്ഷ്ണമായ രംഗ

ങ്ങൾ— ഈ സന്ദർഭങ്ങളിൽനിന്നും രംഗങ്ങളിൽനിന്നും സംജാതമാകുന്ന സംഘർഷാവസ്ഥ ആശാന്റെ മുഖ്യകവിതകളിലെല്ലാം വലിഞ്ഞു മുറുകിനില്ക്കുന്നതു കാണാം. ('സ്തോഭങ്ങളുടെ ശില്പി' എന്നു് ആശാനെ വിശേഷിപ്പിച്ചപ്പോൾ ഡാ: ഭാസ്കരൻനായർ ഈ മർമ്മത്തിലാണു് സ്പർശിച്ചതു്.) ചിത്തമാം വലിയ വൈരി കീഴമർന്നു് അന്തരർ തീർന്നവനും 'സന്നവാസന'നുമായ ദിവാകരയോഗിയുടെ സമീപത്തു നില്ക്കുന്നതു്, അഞ്ചു വർഷത്തിലേറെക്കാലം പഞ്ചവൃത്തികളടക്കി സംയമം സഞ്ചയിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടും ഫലിക്കാതെ അനുരാഗാഗ്നിയിൽ എരിഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന 'നളിനി'യാണു്.

> വരിക ഹൃദയനാഥ, വൈകി കാണ്മാൻ,
> തിരുവടി മൗലിയിൽ വെയ്ക്കുവൻ മഹാത്മൻ

എന്നുഴറി വിലപിച്ചുകൊണ്ടു് അന്തിമേഘക്കോട്ടമുടിയിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന താരത്തിനു തുല്യം മട്ടമലശിലയിൽ പ്രശോഭിക്കുന്ന ലീലയുടെ സവിധത്തിലണയുന്നതു വനവഹ്നിയാൽ തകർക്കപ്പെട്ട ശൈലത്തെപ്പോലെ 'പ്രേതസമ'നായ, വികലാത്മാവായ, മദനനാണു്. കരചരണനാസികകൾ ഛേദിക്കപ്പെട്ട മാംസപിണ്ഡംമാത്രമായി ചുടുകാട്ടിൽ ശയിക്കുന്ന വാസവദത്തയുടെ ചാരത്തു്, പ്രത്യാശയുടെ മോഹനവാഗ്ദാനംപോലെ വാണരുളുന്ന ഉപഗുപ്തനാണു് നില്ക്കുന്നതു്. ഇത്തരത്തിൽ ജീവിതത്തിലെ അത്യന്തഭിന്നങ്ങളും ചിലപ്പോൾ വിരുദ്ധങ്ങളുമായ തീവ്രഭാവങ്ങൾ അസാധാരണസാഹചര്യങ്ങളുടെ ബിന്ദുക്കളിൽ കേന്ദ്രീകൃതമായി നില്ക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യേകത ആശാന്റെ മിക്ക കൃതികളിലും കാണാൻ കഴിയും. (കഥാപാത്രങ്ങളായിത്തന്നെ ആ ഭാവങ്ങൾ കാണണമെന്നില്ല.) വൈരുധ്യങ്ങളുടെ ഈ സമ്മേളനമാണു് ആശാൻകവിതയെ ഇത്രമാത്രം തീവ്രവികാരഭരിതവും നാടകീയവുമാക്കിത്തീർക്കുന്നതു്.

അസാധാരണമായ ഈ സ്തോഭവിശേഷത്തിനു രൂപം നല്കുന്നതു് ആശാന്റെ കവനവ്യക്തിത്വത്തിലെ സജീവമായ ആന്തരികസംഘട്ടനമാണു്. ചിരവിരക്തനായ സംന്യാസിയും വികാരതരളനായ അനുരാഗിയും തമ്മിലുള്ള ആ സംഘട്ടനം എന്നും ആശാന്റെ ആത്മാവിനെ അസ്വസ്ഥമായ ഒരു സമരരംഗമാക്കി മാററിയിരുന്നു എന്നു ശ്രദ്ധാലുക്കൾക്കു കാണാം. ആശാൻ ജീവിതമാരംഭിക്കുന്നതു നാരായണഗുരുവിന്റെ ശിഷ്യനായ 'ചിന്നസ്വാമി'യായിട്ടാണെന്നു നമുക്കറിയാം. 'ശ്രീശങ്കരശതകം' ആദ്യം പ്രസിദ്ധം ചെയ്തപ്പോൾ, കവിയുടെ നാമം എഴുതിയിരുന്നതിങ്ങനെയാണു്: "ശ്രീനാരായണഗുരുസ്വാമി ശിഷ്യൻ എൻ. കുമാരനാശാൻ അവർകളാൽ ഉണ്ടാക്കപ്പെട്ടതു്". സ്വാമിയോടു് അന്നു് ആശാനുണ്ടായിരുന്ന ബന്ധമെന്തെന്നു 'ഭക്തവിലാപം' എന്ന കൃതിയുടെ ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

അണകവിയുന്നഴലാഴിയാഴുമെന്നിൽ
പ്രണയമുദിച്ചു കവിഞ്ഞു പാരവശ്യാൽ
അണികരമേകിയണഞ്ഞിടുന്ന നാരാ-
യണഗുരുനായകനെന്റെ ദൈവമല്ലോ.

അക്കാലത്തു യോഗമാർഗ്ഗത്തിൽ സഞ്ചരിച്ചു് ആത്മസാക്ഷാത്കാരം നേടുകയെന്നതായിരുന്നു ആ ചിന്നസ്വാമിയുടെ ജീവിതലക്ഷ്യം. 'നളിനി' എഴുതിയ നോട്ടുബുക്കിൽ കാണുന്ന 'ഓം' എന്ന സംസ്കൃതകവിതയിൽ വിരക്തിയിലൂടെ യോഗസുഖത്തെ ആരായുന്ന ആശാൻ നേരിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

വിരളരസലവാഭിസ്സുന്ദരം ഹന്ത ദൂരം
വിഷയമതമരീചിവീചിഭിർവ്വഞ്ചിതോസ്മി
പദമഥ മൃഗയേ തച്ഛാശ്വതം വിശ്വദന്നൂർ-
നിരതിശയസുഖാനാം യൗഗികാനാം നിദാനം.

(തുച്ഛങ്ങളായ രസകണങ്ങളോടുകൂടിയ വിഷയങ്ങളാകുന്ന മരുഭൂവിലെ കാനൽത്തിരകളാൽ ഞാൻ വളരെ ദൂരം വഞ്ചിതനായി. യോഗസംബന്ധമായ വലിയ സുഖങ്ങൾക്കു നിദാനമായി, നിത്യമായിരിക്കുന്ന ജഗന്നിയന്താവിന്റെ ആ പദത്തെ ആരായുന്നു.) എന്നാൽ ഈ ചിന്നസ്വാമി ജന്മനാ ഭോഗേച്ഛുവുമായിരുന്നു. ആ ലോകഭോഗേച്ഛ പ്രഖ്യാപിതലക്ഷ്യത്തെ ഒടുവിൽ പരാജയപ്പെടുത്തിയെന്നു നമുക്കറിയാം. (ആശാനിലെ കവിയും സംന്യാസിയും തമ്മിലുള്ള മത്സരത്തിൽ കവി ജയിച്ചെന്നർത്ഥം.) ലോകഭോഗങ്ങളുടെ പ്രലോഭനങ്ങളെ ചെറുത്തുനില്ക്കാൻ ആശാൻ ആത്മാർത്ഥമായി ശ്രമിച്ചിരുന്നു നേരുതന്നെ. അതിനു ശക്തി ലഭിക്കാൻവേണ്ടി അദ്ദേഹം ഹൃദയംനൊന്തു പ്രാർത്ഥിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. 'ഭക്തവിലാപ'ത്തിലെ ഈ ശ്ലോകം ശ്രദ്ധിക്കുക:

ഏണനേർമിഴികളോടു മന്മഥൻ
ബാണവൈഭവമെടുത്തടിക്കിലും
പ്രാണനുള്ളളവണഞ്ഞിടാതെ കൺ-
കോണൊഴിഞ്ഞു കൃപചെയ്ക ദൈവമേ.

പക്ഷേ ആ പ്രാർത്ഥനയൊന്നും ഫലിച്ചില്ല. മന്മഥന്റെ ബാണവൈഭവംതന്നെ അവസാനം വിജയം വരിച്ചു. നൈസർഗ്ഗികവാസനയുടെ പ്രാകൃതശക്തിക്കു മുമ്പിൽ ധൈഷണികാദർശങ്ങൾ എത്രയോ ബലഹീനങ്ങളാണ്! സ്വന്തം അനുഭവത്തിലൂടെ അതു മനസ്സിലാക്കിയതുകൊണ്ടാണ് 'കരുണ'യിൽ ഉപഗുപ്തനെക്കൊണ്ട് ഈ വാക്കുകൾ ഇത്ര ഉജ്ജ്വലമായി പറയിക്കാൻ ആശാനു കഴിഞ്ഞതു്:

അതിചപലമീയന്തഃകരണം, ലോകഭോഗങ്ങൾ
പ്രതിനവരസങ്ങളാൽ ഭൂരിശക്തികൾ;
ഗതിയെന്തു ജന്തുക്കൾക്കു്?—രതിരോഷമോഹങ്ങളാൽ
ജിതലോകമാ'മവിദ്യ' ജയിച്ചിടുന്നു.

അങ്ങനെ ചപലമായ അന്തഃകരണവും പ്രതിനവരസങ്ങളാൽ ഭൂരിശക്തികളായ ലോകഭോഗങ്ങളും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന ഉഗ്രമായ ഒരു സംഘട്ടനത്തിന്റെ രംഗമായിരുന്നു ആശാൻ എന്ന കവിയുടെ ആത്മാവു്. അത്തരം ഒരാന്തരികസംഘട്ടനം കവിതയിൽ രണ്ടു സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ കലർത്താതിരിക്കുക സാധ്യമല്ല. ഒന്നു നാടകീയമായ വികാരതീവ്രതയും മറെറാന്നു മൂർച്ഛയേറിയ വേദനയുമാണു്. ഇതു രണ്ടും ആശാന്റെ കാവ്യലോകത്തിലെവിടെയും നാം കണ്ടുമുട്ടുന്നു.

സ്വന്തം കാവ്യസങ്കല്പത്തെസ്സംബന്ധിച്ചു് ആശാൻതന്നെ നല്കുന്ന ഒരു താക്കോലുപയോഗപ്പെടുത്തിയാണു്, ആശാൻ കവിതയുടെ വിഷയങ്ങളെ പുരസ്കരിച്ചു ഞാനിത്രയും പ്രസ്താവിച്ചതു്. (ആ വിഷയസ്വഭാവത്തിന്റെ ഉറവിടം കണ്ടെത്താനാണു് ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു പരാമർശിച്ചതും.) മറെറാരു താക്കോൽ നമുക്കു ലഭിക്കുന്നതു ഭാഷയെസ്സംബന്ധിച്ചു് ആശാൻ പറയുന്ന ചില കാര്യങ്ങളിൽനിന്നാണു്. സാഹിത്യകലയെക്കുറിച്ചു ഗൗരവപൂർവ്വം പരിചിന്തിച്ചിട്ടുള്ള സാഹിത്യനായകന്മാരിൽ പലരും ആ കലയുടെ ആവിഷ്കരണോപാധിയായ ഭാഷയുടെ ബലഹീനതയെക്കുറിച്ചു വിലപിച്ചിട്ടുള്ളതായിക്കാണാം. അനിയന്ത്രിതമായ ആന്തരികജീവിതത്തിലെ അത്ഭുതകരമായ അനുഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ മനുഷ്യന്റെ ഭാഷ എത്രയോ ബലഹീനമാണെന്നു തോന്നിപ്പോവുക സ്വാഭാവികമാണു്. മററു ചിലരുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ ഭാഷയെന്നതു മനുഷ്യർക്കു വഴങ്ങാൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന ഒരുപാധിയുമാണു് (abstinate medium). ആശാനും പലപ്പോഴും ഈ ദുഃഖം അനുഭവിക്കുന്നുണ്ടു്. നളിനിയുടെ വാക്കുകളിൽ ആശാന്റെ ഈ ദുഃഖമാണു് കലർന്നിരിക്കുന്നതു്.

തന്നതില്ല പരനുള്ളു കാട്ടുവാ-
നൊന്നുമേ നരനുപായമീശ്വരൻ;

ഇന്നു ഭാഷയിതപൂർണ്ണ,മിങ്ങഹോ
വന്നുപോം പിഴയുമർത്ഥശങ്കയാൽ.

ഈ സങ്കടം ആശാനു വന്നുചേർന്നതിനു കാരണമുണ്ട്. അദ്ദേഹം മാനിച്ചിരുന്നതു് "ശങ്കാപേതമുദിക്കുമർത്ഥരുചി"യായിരുന്നു. നേരെമറിച്ച് അക്കാലത്തെ മലയാളത്തിലെ സങ്കല്പപ്രകാരമുള്ള ശബ്ദഭംഗി അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷത്തിൽ "അശോകക്കുരുവിന്റെയെണ്ണയിലെഴുന്നാഞ്ജാലകൗതൂഹലം"മാത്രവുമാണ്. പന്തളത്തു കേരളവർമ്മയുടെ 'രുഗ്മാംഗദചരിത'ത്തെക്കുറിച്ചെഴുതിയ പുസ്തകാഭിപ്രായത്തിൽ ഈ 'കൗതൂഹല'ത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള ആശാന്റെ മനോഭാവം പ്രകടമാണ്. "ശബ്ദങ്ങളുടെ വിനോദകരമായ സർക്കസ്സുവിദ്യകൾ ഇതിൽ ധാരാളമുണ്ട്. കലപ്പയുടെയും ഒലെസ്സയുടെയും അകത്തുക്കൂടിയൊക്കെ കവിത കടന്നുപോകുന്നതു കണ്ടാൽ പലർക്കും അത്ഭുതവും കൗതുകവും തോന്നും." ഈ രീതിയോട് ആശാനു പുച്ഛമായിരുന്നു എന്നു സാരം. ഈ പ്രസ്താവം കേൾക്കുമ്പോൾ കവിതയിലെ ശബ്ദഭംഗിയെക്കുറിച്ച് ആശാന് അനാദരമായിരുന്നുവെന്നു ധരിക്കരുതു്. (അങ്ങനെ ധരിച്ചുപോയ ചില ശുദ്ധാത്മാക്കൾ നമ്മുടെയിടയിലുണ്ട്.) അദ്ദേഹം അനാദരിച്ചതു്, അർത്ഥനിഷ്ഠയില്ലാത്തതും പ്രാസാനുപ്രാസയമകാദികളിൽമാത്രം അധിഷ്ഠിതവുമായ — അക്കാരണത്താൽ പൊള്ളയായ — ശബ്ദനിഷ്ഠയെയാണ്. കവിതയെ കസർത്തിന്റെ പ്രകടനരംഗമായിട്ടല്ലാതെ, ഗൗരവമായ ജീവിതവ്യാപാരമായിക്കരുതുന്ന ഒരു കവിയിൽ ഈ മനോഭാവമുണ്ടായില്ലെങ്കിലേ അത്ഭുതമുള്ളൂ. വാസ്തവത്തിൽ പരമ്പരാഗതമായ ശബ്ദനിഷ്ഠ ദീക്ഷിക്കുന്ന കാര്യത്തിലും ആശാൻ വിരുതനായിരുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യകാലകൃതികളെല്ലാം വിളിച്ചുപറയുന്നുണ്ട്. ഒന്നുരണ്ടുദാഹരണങ്ങൾ നോക്കുക:

(1) ലീലാവിലോലഹൃദയം ലലനാലലാമ-
മാലോലലോചനനിപാതശതങ്ങളാലേ
മാലേകിടൊല്ല മമ കാമകലാവിലാസ-
മാലോചനയ്ക്കു വിഷയത്തിലുമെത്തിടൊല്ല.

(ശാങ്കരശതകം)

(2) ഘോരാകാരാട്ടഹാസപ്രകടിതകലഹം
മൃത്യു വന്നെത്തിനോക്കു-
ന്നേരം നാരീജനാനാം കളികളുമ്ളിയും
നോക്കുമൂക്കുള്ള വാക്കും
പോരാ പോരിൽത്തടുപ്പാൻ പരമരിമപദാം-
ഭോജരേണുപ്രസാദം
പോതം പോതം കൃതാന്തപ്രതിഭയമകല-
ത്താക്കുവാനാർക്കുപോലും.

(കാമിനീഗർഹണം)

എന്നാൽ പില്ക്കാലത്തു തന്റെ കലയുടെ ഗൗരവത്തെക്കുറിച്ചു കൂടുതൽ ബോധവാനായതോടെ ഈ വഴിക്കുള്ള ഗതാനുഗതികത്വവും ആശാനു് ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടതായിവന്നു. അതുകൊണ്ടു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതയ്ക്കു ദോഷം വന്നിട്ടില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, അഭികാമ്യമായ ഔത്കൃഷ്ട്യമുണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നുകൂടി ശ്രദ്ധാലുക്കൾക്കു കാണാം. പൊള്ളയായ ശബ്ദഭംഗിയുടെ ബാലിശമായ കിലുകിലാരവത്തിൽനിന്നു് അതു മോചനം നേടി. അതേസമയം ഔചിത്യമാവശ്യപ്പെടുന്ന ദിക്കുകളിൽ, ശബ്ദവിന്യാസംകൊണ്ടു് അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള വൈഭവവും ആ കാവ്യശൈലി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്.

ലാളിച്ചു പെററ ലതയൻപൊടു ശൈശവത്തിൽ
പാലിച്ചു പല്ലവപുടങ്ങളിൽ വെച്ചു നിന്നെ
ആലോലവായു ചെറുതൊട്ടിലുമാട്ടി താരാ-
ട്ടാലാപമാർന്നു മലരേ, ദലമർമ്മരങ്ങൾ.

എന്നു 'വീണപൂവി'ലും

ഗഗനതടമിടിഞ്ഞു താണതൊക്കം
നഗപതിനീലനിതംബഭ്രവിലേപം
ഭഗിനി, പറകയെന്തിനാന്നതിങ്ങീ-
യഗണിതദിവ്യവിഭ്രതി മർത്ത്യലോകം?

എന്ന 'ലീല'യിലും കാണുന്ന ശബ്ദവിന്യാസം എത്ര മേദുരമായ വിധത്തിലാണ് അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു ശ്രദ്ധിക്കുക. ഏതു ശൈലിയുടെയും സ്വഭാവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതു് അതിന്റെ കർത്താവിന്റെ വ്യക്തിത്വംമാത്രമല്ല, അതുൾക്കൊള്ളുന്ന വിഷയവുമായിരിക്കും. വിഷയമനുസരിച്ച് ആശാന്റെ ശൈലി ലാളിത്യവും ഗാംഭീര്യവും കൈക്കൊള്ളുന്നതു് ആ കാവ്യലോകത്തിൽ വിഹരിക്കുന്നവർക്കു സുലഭമായി കാണാവുന്ന ഒരു കാര്യമാണ്. എങ്കിലും മിക്ക സന്ദർഭങ്ങളിലും അതു പിരിമുറുക്കമുള്ളതും ഗൗരവഭാവം കലർന്നതുമാവുന്നതു്, പ്രമേയം അത്തരത്തിലുള്ളതായതുകൊണ്ടാണ്. (style is the subject എന്ന ഷോററിന്റെ മതം ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്.)

ആശാന്റെ കാവ്യലോകം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഏതാനും സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് ഇതുവരെപ്പറഞ്ഞതു്. വിരുദ്ധഭാവങ്ങളെ ഏകസന്ദർഭത്തിൽ സമ്മേളിപ്പിക്കുന്നതുമൂലം ജനിക്കുന്ന നാടകീയത, വികാരതീവ്രത, പിരിമുറുക്കം, വിഷാദം, ഗൗരവഭാവമാർന്ന ശൈലി എന്നിങ്ങനെ ആ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ നമുക്കു സമാഹരിക്കാം. ഇതിത്രയും പ്രാഥമികമായി ധരിച്ചുകൊണ്ടു് ആ കൃതികളിലേയ്ക്കു കടന്നാൽ, ആ കാവ്യലോകത്തിന്റെ 'മഹിമകൾ', അവയുടെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ രൂപത്തിൽത്തന്നെ, അനുഭവപ്പെടാതിരിക്കയില്ല. എന്നുവെച്ചാൽ, കവിതയെ കവിതയെന്ന നിലയ്ക്കു നമുക്കാസ്വദിക്കാൻ അപ്പോൾമാത്രമേ കഴിയൂ എന്നർത്ഥം. അതല്ലാതെ, അവിടെനിന്നും ഇവിടെനിന്നും കിട്ടിയ ഗദ്യമാത്രമായ ചില നുറുങ്ങുവരികളെടുത്തതിനുശേഷം അതിൽ വിപ്ലവബോധവും തത്ത്വശാസ്ത്ര

വും ആശയഗാംഭീര്യവും കാണാൻ ശ്രമിച്ചാൽ, മരംകണ്ടു കാട്ടു കാണാതെ പോകുന്ന അവസ്ഥയിൽ നാമെത്തിച്ചേരുകയേയുള്ളൂ. കാരണം കവിത കവിതയാണു്, തത്ത്വശാസ്ത്രമല്ല, എന്നതു തന്നെ. തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെമാത്രമാണു് വിപ്ലവബോധവും യുക്തിബോധവും ആശയഗാംഭീര്യവും ഭൂഷണമാവുക. കവിതയിൽ അവയ്ക്കു് ആനുഷംഗികപ്രാധാന്യമേയുള്ളൂ. അവിടെ പ്രാധാന്യമുള്ളതു്, മനുഷ്യചേതനയിൽ ചിരസ്ഥായിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന മൗലികമായ സ്തോഭങ്ങൾക്കാണു്. ആ സ്തോഭങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിവുള്ളവനാണു് ആസ്വാദകൻ. അവന്റേതാണു് സൗന്ദര്യാത്മകമായ അനുഭവം. (Aesthetic experience).

ആശാൻ—സാമൂഹ്യപരിഷ്ക്കർത്താവു്

"ജീവിതവിമർശനമാണു് കവിത" എന്ന മാത്യു ആർണോൾഡിന്റെ വാചകം ആദ്യമായി മലയാളത്തിൽ ഉദ്ധരിച്ചതു് ആരാണെന്നു് എനിക്കറിഞ്ഞുകൂടാ. എങ്കിലും, ആ മാന്യദേഹം അതു ചെയ്തതു് എന്തുകൊണ്ടും ശുഭകരമായ ഒരു മുഹൂർത്തത്തിലാണെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കാൻ മുതിർന്നവരെല്ലാം, ഈ വാചകത്തിൽ പിടിച്ചു് ഒന്നു കളിച്ചിട്ടേ പോകാറുള്ളു. അവർ അതിനു കൊടുക്കുന്ന വ്യാഖ്യാനമോ? തികച്ചും ലളിതവും! കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരെക്കുറിച്ചു പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ ആർണോൾഡിന്റെ വാചകത്തിനു സവിശേഷമായ പ്രസക്തിയുണ്ടാവുന്നതു കാണാം. സമകാലികസമുദായത്തിലെ ഡംഭിനെയും പൊള്ളത്തരത്തെയും മററും നമ്പ്യാർ കണക്കിനു 'വിമർശിച്ചി'ട്ടുണ്ടു്. ഈ പ്രസക്തി ആശാനെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിക്കുമ്പോഴും പ്രത്യേകമായി പൊന്തിനില്ക്കുന്നതു കാണാം. ക്രൂരമായ ജാതിയെയും ഉച്ചനീചത്വത്തെയും ആശാൻ രൂക്ഷമായി 'വിമർശി'ച്ചിട്ടുണ്ടു്. കവിത ജീവിതവിമർശനമാണല്ലോ.

ആണല്ലോ, കവിത ജീവിതവിമർശനമാണല്ലോ. അല്ലെന്നു് ആരു പറഞ്ഞു? പക്ഷേ ജീവിതവിമർശനമെന്നതുകൊണ്ടു നിങ്ങൾ എന്താണർത്ഥമാക്കുന്നതു്?— ഒന്നു കേൾക്കട്ടെ. ഓഹോ,

സമകാലികസമുദായത്തിലെ അനീതികളെയും ക്രമക്കേടുകളെയും
വിമർശിക്കുകയെന്നോ? എന്നാൽ, കേൾക്കു ചങ്ങാതീ, നിങ്ങൾ
ക്കു തെററു പററിയിരിക്കുന്നു. സമകാലികസമുദായത്തിൻെറ
പ്രത്യക്ഷമായ അനാചാരങ്ങളെ വിമർശിക്കാൻ കവിത വേണ
മെന്നില്ല. കവിതയിലൂടെയല്ലാതെ പറയാൻ കഴിയാത്ത കാ
ര്യങ്ങൾക്കു ഹൃദയസ്പൃശിയായ ആവിഷ്കരണം നല്കുന്നു എന്നതാ
ണു് കവിതയുടെ മെച്ചംതന്നെ. അപ്പോൾപ്പിന്നെ, ദുഖപ്ര
സംഗങ്ങൾക്കും ലഘുലേഖകൾക്കും മൈതാനപ്രസംഗങ്ങൾക്കും
കഴിയുന്ന ഒരു കാര്യം കവിതയും നിർവ്വഹിക്കുന്നു എന്നതിൽ എ
ന്താണൊരു മേന്മ? നിങ്ങൾ കവിതയെ ആദരിക്കുന്നയാളാണെ
ങ്കിൽ—എന്നു ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു—കുറേക്കൂടി ഉത്കൃഷ്ടമാ
യ ഒരു ധർമ്മം കവിത നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കേണ്ടിവ
രും. ആ ധർമ്മത്തിനും 'ജീവിതവിമർശനം' എന്നു പറയാം.
പക്ഷേ സമകാലികസമുദായത്തിൽ കാണപ്പെടുന്ന അനാചാര
ങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിമർശനമല്ല അതു്. പിന്നെന്തായിരിക്കാം?
അതെന്താണെന്നു വിശദമാക്കാൻ കഴിയുമോ എന്നു ഞാൻ
നോക്കട്ടെ.........

ഓരോ കാലഘട്ടത്തിനും, വ്യക്തികൾക്കെന്നതുപോലെ,
ബാഹ്യമായ ജീവിതത്തിനു പുറമേ ആന്തരമായ ഒരു ജീവിതം
കൂടിയുണ്ടായിരിക്കും. ആ ആന്തരജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു് അതിനു
ബോധമുണ്ടായിക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. പലപ്പോഴും, ആ ആന്ത
രികജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു വ്യക്തമായറിയുന്നതു പിന്നാലെ വരു
ന്ന കാലഘട്ടത്തിലെ ബുദ്ധിജീവികളായിരിക്കും. ഏതേതു പ
രാധീനതകളെച്ചൊല്ലി ആ കാലഘട്ടത്തിൻെറ കരൾ കേണിരു
ന്നു? ഏതേതു അഭിനിവേശങ്ങളെച്ചൊല്ലി അതു നെടുവീർപ്പിട്ടി
രുന്നു? ഏതെല്ലാം സ്വപ്നങ്ങൾ അതു താലോലിച്ചിരുന്നു? ഏ
തെല്ലാം ആശങ്കകൾ അതിനെ അസ്വസ്ഥമാക്കിയിരുന്നു? ഇ
വക സംഗതികളെക്കുറിച്ചു വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കുന്നതു ഉട

ന്നവതന്ന തലമുറകളായിരിക്കും. അവർ അതു മനസ്സിലാക്കുന്നതോ? മുഖ്യമായും ആ കാലഘട്ടത്തിലെ സാഹിത്യകൃതികളിൽ നിന്നുമായിരിക്കും. അവയിലുണ്ടായിരിക്കും തങ്ങൾക്കു ജന്മമളിയ കാലഘട്ടത്തിന്റെ വിലാപവും തേങ്ങലുകളും സ്വപ്നങ്ങളും ആശങ്കകളുമെല്ലാം. കവികൾ ബോധപൂർവ്വം ഇതെല്ലാം തങ്ങളുടെ കൃതികളിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നതല്ല. ഒട്ടുമിക്കപ്പോഴും തങ്ങളുടെ അറിവോ സമ്മതമോ കൂടാതെയാണു് ആ സൂക്ഷ്മസത്യങ്ങൾ അവരുടെ കൃതികളിൽ കടന്നുകൂടുന്നതും. പ്രതിഭയുടെ അത്ഭുതകരമായ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഫലമായുണ്ടാകുന്നൊരിന്ദ്രജാലമാണിതു. ഇതു മനസ്സിലാക്കിയിട്ടാണു് "കവികൾ മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ സ്പർശിനികളാണു്" (Poets are the antennae of race) എന്നു് ഉന്നതനായ ഒരു കവിതന്നെ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതു്. കവിതയിലെ 'ജീവിതവിമർശന'മെന്നു പറയുന്നതു്, ഈ നിഗൂഢചേതനയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിനും ആ ആവിഷ്കാരത്തിൽ കവി അവലംബിക്കുന്ന മനോഭാവത്തിനുമാണു്. അല്ലാതെ, അയിത്തത്തെക്കുറിച്ചോ തൊഴിലില്ലായ്മയെക്കുറിച്ചോ വിദ്യാർത്ഥികളുടെ അച്ചടക്കരാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചോ ഉള്ള വിമർശനമല്ല അതു്.

ഏതു കവിക്കും ബാധകമായ ഈ തത്വം കുമാരനാശാനും ബാധകമാണു്.

രണ്ടു്

സമുദായപരിഷ്കർത്താവെന്ന നിലയിൽ കവിയായ കുമാരനാശാനെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, ഈ മലയാളക്കരയിൽ അതെക്കുറിച്ചു നിലനിന്നുപോരുന്ന പ്രബലമായ ചില ധാരണകൾക്കു് ഉലച്ചിൽ തട്ടാതിരിക്കുകയില്ല. 20-ാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ പ്രാരംഭത്തിൽ സാമൂഹ്യവിപ്ലവത്തിന്റെ ശംഖനാദവുമായി രംഗത്തുവന്ന ഒരു കവിയായിട്ടാണു് അദ്ദേഹം പരിഗണിക്ക-

പ്പെടുന്നതു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിത പടവാളായിതന്നെ. ജാതിക്കെതിരായി, അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾക്കെതിരായി, അസമത്വങ്ങൾക്കെതിരായി ആ പടവാൾ ആഞ്ഞുവീശി. ഇങ്ങനെയെല്ലാമാണ് നാം പൊതുവിൽ ധരിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നതു്. ജനതാമധ്യത്തിൽ പ്രചരിച്ചിട്ടുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈരടികളെല്ലാംതന്നെ മിക്കവാറും ഈ ധാരണയെ ഉറപ്പിക്കാനുപകരിക്കുന്നവയുമാണു്.

കാലം വൈകിപ്പോയി, കേവലമാചാര-
നൂലുകളെല്ലാം പഴകിപ്പോയി,
കെട്ടിനിറുത്താൻ കഴിയാതെ ദുർബ്ബല-
പ്പെട്ട ചരടിൽ ജനത നില്ക്കാ.
മാററുവിൻ ചട്ടങ്ങളെ സ്വയ,മല്ലെങ്കിൽ
മാററുമതുകളീ നിങ്ങളെത്താൻ.

(ദുരവസ്ഥ)

നെല്ലിൻചുവട്ടിൽ മുളയ്ക്കും—കാട്ടു-
പുല്ലല്ല സാധു പുലയൻ.
ശങ്കവേണ്ടൊന്നായ് പുലർന്നാൽ—അവനും
പൊങ്കതിർ പൂണും ചെടിതാൻ.

(ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി)

ഉണരിനുണരിനുള്ളിലാത്മശക്തി-
പ്രണയമെഴും സഹജാതരേ, ത്വരിപ്പിൻ!
രണപടഹമടിച്ചു ജാതിരക്ഷ-
സ്സുണരവോരിടങ്ങളിലൊക്കെയെത്തി നേർപ്പിൻ.

(സിംഹനാദം)

'ഒരു ഉദ്ബോധനം', 'പരിവർത്തനം', 'സ്വാതന്ത്ര്യഗാഥ', 'ഒരു തീയക്കുട്ടിയുടെ വിചാരം' തുടങ്ങിയ പല ലഘുകവിതകളിൽനിന്നു് ഇനിയും ഇതുപോലുള്ള വരികൾ ധാരാളമായി

ഉദ്ധരിക്കാൻ കഴിയും. നമ്മുടെ പ്രസംഗപീഠങ്ങളിൽ പല
പ്പോഴും മാറ്റൊലികൊള്ളാറുള്ളതാണ് ആ വരികൾ. അതു
കൊണ്ട് അതെല്ലാം ഉദ്ധരിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഈ
ഈരടികളുടെ ബലത്തിലാണ് ആശാൻ സാമൂഹ്യപരിഷ്കർത്താ
വായ കവിയാണെന്നു പലരും വാദിക്കുന്നത്. ജാതിക്കെതി
രായി എത്ര ആവേശജനകമായാണ് അദ്ദേഹം കവിതയിലൂടെ
ഗർജ്ജിച്ചിരുന്നത്! സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും സമത്വത്തിനുംവേണ്ടി
എത്ര ശക്തിപൂർവ്വം വാദിച്ചിരിക്കുന്നു! ഇങ്ങനെ നീളുന്നു അവ
രുടെ ആശയഗതി.

ഈ ആശയത്തിൽ വാസ്തവവിരുദ്ധമായി യാതൊന്നുംത
ന്നെയില്ല. ആശാൻ ജാതിസമ്പ്രദായത്തിന്നെതിരായിരുന്നു;
ഉച്ചനീചത്വത്തിന്നെതിരായിരുന്നു.

'പാരതന്ത്ര്യം മാനികൾക്കു
മൃതിയെക്കാൾ ഭയാനകം'

എന്നുതന്നെ സ്വാതന്ത്ര്യഗായകനായ അദ്ദേഹം പാടിയിട്ടുണ്ട്.
ഇതെല്ലാം വാസ്തവമാണ്. എന്നാൽ ഒരു ചോദ്യം: ഇതൊക്കെ
യാണോ ആശാന്റെ കാവ്യലോകത്തിലെ ഉത്കൃഷ്ടമായ ഭാഗ
ങ്ങൾ? ഈ ഭാഗങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്ന കാവ്യങ്ങളൊക്കെയാണോ
തന്റെ മികച്ചകൃതികളായി ആശാൻതന്നെ പരിഗണിച്ചിരുന്ന
ത്? ഉത്തരംനല്കാൻ വിഷമമില്ലാത്ത ചോദ്യങ്ങളാണിവ. ആശാ
ന്റെ കാവ്യത്തിലെ ഉത്കൃഷ്ടമായ ഭാഗങ്ങൾ മുദ്രാവാക്യസമാന
മായ ഈ വരികളൊന്നുമല്ല. ഇതു വായിച്ചാൽ ആവേശം തോന്നു
കയില്ലേ എന്നാണ് ചോദ്യമെങ്കിൽ, നല്ല പ്രസംഗം കേട്ടാലും
—വായിച്ചാൽപ്പോലും—ആവേശം തോന്നുമെന്നാണ് ഉത്തരം.
അതുപോലെ മറ്റൊരു കാവ്യവും ഇവിടെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു
കൊള്ളട്ടെ. കവിതയെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന തന്റെ ഏകാന്തോ
ത്കൃഷ്ടമായ ബോധത്തോടുകൂടി ആശാൻ രചിച്ച കാവ്യങ്ങൾ
വേറെയാണ്; ഈ ഭാഗങ്ങളുള്ള കാവ്യങ്ങളല്ല. 'ദുരവസ്ഥ'

യുടെ മുഖവുരയിൽ അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ എഴുതിയിരിക്കുന്നതു കാണാം: ''ശക്തിയേറിയ ഒഴുക്കിൽ മുന്നോട്ടു നീങ്ങാനുള്ള ഈ ശ്രമത്തെ സഹൃദയരായ വായനക്കാർ അനുകമ്പാപൂർവ്വം നിരീക്ഷിക്കുമെന്നും ഇതിലെ തോൽവിതന്നെയും ഒരുവക വിജയമായി ഗണിക്കുമെന്നും ആശിച്ചുകൊള്ളുന്നു''............

''സാഹിത്യസംബന്ധമായി വലിയ ഉത്കർഷമൊന്നുമില്ലെങ്കിലും, ഇതർഹിക്കുന്ന സ്ഥാനത്തിൽ സഹൃദയലോകം സന്തോഷപൂർവ്വം സ്വീകരിക്കുമെന്നുള്ള പ്രതീക്ഷയോടുകൂടി പുറത്തയച്ചുകൊള്ളുന്നു.'' ഇതിൽ, 'സാഹിത്യസംബന്ധമായി വലിയ ഉത്കർഷമൊന്നുമില്ലെങ്കിലും...........' എന്ന ഭാഗം ഈ കാവ്യത്തെക്കുറിച്ച് ആശാനുതന്നെയുണ്ടായിരുന്ന സങ്കല്പമെന്തായിരുന്നു എന്നു വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. 'ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി'യെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം പറയുന്നതു്, 'ദുരവസ്ഥയുടെ സഹോദരി' എന്നാണ്. താരതമ്യേന കൂടുതൽ മനോഹരമായ ഒരു കൃതിയാണതെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. എങ്കിലും, അതിലെ നാലാംഭാഗം—സാക്ഷാൽ ശ്രീബുദ്ധഭഗവാൻതന്നെ രംഗത്തു വന്നു ജാതിവ്യവസ്ഥയുടെ അനീതിയെക്കുറിച്ചു പ്രസംഗിക്കുന്ന ഭാഗം—അതിന്റെ രൂപശില്പത്തിനു് എത്ര വലുതായ വൈകല്യമാണ് വരുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നു നോക്കുക. കാവ്യശോഭയുടെ കണികപോലും കലർന്നിട്ടില്ലാത്ത ഗദ്യമാത്രമായ ഈരടികൾ ആ ഭാഗത്തു വേണ്ടുവോളമുണ്ടുതാനും! ഇനി, 'സിംഹനാദം', 'ഒരു ഉദ്ബോധനം' മുതലായ ലഘുകവിതകളെക്കുറിച്ചാണെങ്കിൽ അവയെല്ലാം ഓരോ വ്യക്തിയുടെയും സന്ദർഭങ്ങളുടെയും പ്രേരണയനുസരിച്ച്, താത്കാലികമൂല്യംമാത്രം കല്പിച്ച് ആശാൻ എഴുതിയിട്ടുള്ളതാണെന്നു കാണാം. സഹോദരൻ, ശ്രീ. സി. കൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവരാണ് ആ വ്യക്തികൾ. എസ്. എൻ. ഡി. പി. യോഗത്തിന്റെ വാർഷികസമ്മേളനം, സംഘടിതമായ ജാതിവിരുദ്ധപ്രകടനം തുടങ്ങിയവയാണ് സന്ദർഭങ്ങൾ. വ്യ

കതികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ സഹോദരൻ ശ്രീ. കെ. അയ്യപ്പന്റെ പേരു പ്രത്യേകം എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ്. സഹോദരൻ ആശാനുമൊന്നിച്ചു പാർത്തിരുന്നു എന്നുമാത്രമല്ല, ആശാന്റെ വാത്സല്യത്തിനും ആദരത്തിനും പാത്രമാകുകയും ചെയ്തിരുന്നു. "ശ്രീനാരായണപരമഹംസനെ പ്രസവിച്ച സമുദായം ധർമ്മശൂരനായ ഈ യുവാവിനെ പ്രസവിച്ചതിൽ ആശ്ചര്യമില്ലെന്നു ഞാൻ സാഭിമാനം ഇവിടെ പ്രസ്താവിച്ചുകൊള്ളുന്നു" എന്നാണ് സഹോദരനെക്കുറിച്ച് ആശാൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. ഏതു വിഷയത്തെക്കുറിച്ചും സഹോദരൻ പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന അഭിപ്രായം ആശാൻ സശ്രദ്ധം പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു; കൂട്ടത്തിൽ സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായവും. സാമൂഹ്യവിപ്ലവത്തിനുള്ള കരുക്കളിലൊന്നായി സഹോദരൻ സാഹിത്യത്തെയും കരുതിയിരുന്നു; അങ്ങനെ സ്വയം ഉപയോഗിച്ചുമിരുന്നു. ആ വീക്ഷണം ആശാന്റെ വിചിന്തനത്തിനും സഹോദരൻ വിധേയമാക്കിയിരുന്നു. സഹോദരന്റെ സംസർഗ്ഗവും പ്രേരണയുമാണ് ഈവക വിഷയങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി കവിതകൾ രചിക്കാൻ ആശാനെ ഉത്സുകനാക്കിയത്. അങ്ങനെ രചിച്ചപ്പോഴും നല്ല കവിതയെസ്സംബന്ധിച്ച തികച്ചും വിഭിന്നമായ ഒരു സങ്കല്പമാണ് ആശാനുണ്ടായിരുന്നതെന്ന് 1922-ൽ എഴുതിയ, 'കാവ്യകല അഥവാ ഏഴാം ഇന്ദ്രിയം" എന്ന കവിതയിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കാം.

> പാഴാകും മരുവിലലഞ്ഞു സർവഗേ നീ
> വാഴാവുള്ളരമന തേടി വാടി ഞങ്ങൾ
> കേഴാതാ രസമയരാജ്യസീമ കാണ്മാൻ
> 'ഏഴാമിന്ദ്രിയ'മിനിയമ്പൊടേകുകമ്മേ.

'ഏഴാമിന്ദ്രിയ'ത്തിനുമാത്രം പ്രാപ്യമായ ആ 'രസമയരാജ്യസീമ'യെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പം എത്ര ഉയരത്തിലാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്! ആ സങ്കല്പപ്രകാരം നോക്കുമ്പോൾ,

“അജ്ജാതി രക്തത്തിലുണ്ടോ?— അസ്ഥി
മജ്ജ ഇതുകളിലുണ്ടോ?
....
പുണ്ഡ്രമോ പൂണുനൂൽതാനോ — ശിഖാ-
ഷണ്ഡമോ ജന്മജമാണോ?” എന്നിങ്ങനെ പോകുന്ന കേവലം ബുദ്ധിഗ്രാഹ്യമായ വരികൾ കവിതയാണെന്നു പറയാൻ കഴിയുമോ? എനിക്കു കഴിയുന്നില്ലെന്ന വസ്തുത ഞാൻ മറച്ചുവെക്കുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട്, “സാഹിത്യസംബന്ധമായി വലിയ ഉത്കർഷമില്ലെങ്കിലും” എന്ന മനോഭാവം ഈ ലഘുകവിതകളുടെ കാര്യത്തിലും ആശാൻ പുലർത്തിയിരിക്കണം എന്നാണെന്റെ വിശ്വാസം.

പദ്യത്തിലൂടെമാത്രമല്ല, ഗദ്യത്തിലൂടെയും സമുദായപരിഷ്കരണപ്രവർത്തനം ആശാൻ ഉജ്ജ്വലമായി നടത്തിപ്പോന്നിരുന്നു. ‘വിവേകോദയ’ത്തിലെ മുഖപ്രസംഗങ്ങളും ‘മതപരിവർത്തനരസവാദം’ എന്ന ലഘുലേഖയും ഈ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ തെളിവുകളാണ്. ഗദ്യത്തിലൂടെ ആശാൻ നടത്തിയ ജാതിവിരുദ്ധസമരം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമായി നാമാരും കണക്കാക്കാറില്ല. പിന്നെ, പദ്യത്തിലുള്ളതിനെമാത്രം എന്തിനങ്ങനെ കണക്കാക്കണം? പദ്യത്തിലെഴുതുന്നതെന്തും സാഹിത്യമാകുമെന്ന ധാരണയല്ലേ അങ്ങനെ കണക്കാക്കുന്നതിന്റെ പിന്നിലുള്ളതെന്നു ഞാൻ സംശയിക്കുന്നു. ഇവിടെ പ്രത്യേകമായി എനിക്കു നിർദ്ദേശിക്കാനുള്ളത്, കവിതയെക്കുറിച്ച് ആശാൻ പുലർത്തിയിരുന്ന അഭിപ്രായങ്ങളെക്കുറിച്ചു നാം ആദ്യം മനസ്സിലാക്കണം എന്നാണ്. (ഒരു പ്രത്യേകപ്രബന്ധത്തിനുള്ള വിഷയമാണിത്.) തികച്ചും ഗൗരവബുദ്ധിയായ ഒരു കവിയെന്ന നിലയിൽ, കാവ്യസ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചും കാവ്യധർമ്മത്തെക്കുറിച്ചും സ്വന്തമായ ചില ആദർശങ്ങളോടുകൂടി കവിത രചിച്ചയാളാണ് ആശാൻ. ആ കാവ്യാദർശങ്ങളുടെ

വെളിച്ചത്തിൽ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, അദ്ദേഹത്തിൻെറ കവിതയുടെമേലുള്ള 'സാമൂഹ്യവിപ്ലവം' എന്ന ലേബൽ പൊളിച്ചുമാററേണ്ടതായിവരും.

മൂന്നു്

ഏതു കവിയുടെ വ്യക്തിത്വത്തിനും രണ്ടു വശങ്ങളുണ്ടായിരിക്കും; സാമൂഹ്യജീവിയായ മനുഷ്യനെന്ന വശവും ഏകാകിയായ കവിയെന്ന വശവും. ഈ രണ്ടു വശങ്ങൾ തമ്മിൽ പൊരുത്തപ്പെട്ടുകൂടെന്നില്ല; പൊരുത്തപ്പെടണമെന്നുമില്ല. കുമാരനാശാൻെറ വ്യക്തിത്വത്തിനുമുണ്ടു് ഇങ്ങനെ രണ്ടു വശങ്ങൾ. മനുഷ്യനായ കുമാരനാശാൻ, കഴിഞ്ഞ പ്രബന്ധത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചപോലെ, കുറേക്കാലം നാരായണഗുരുസ്വാമിയുടെ ശിഷ്യത്വം വരിച്ചു് ഉപരിവിദ്യാഭ്യാസത്തിനു പോയി. 1902-ൽ ആരംഭിച്ച എസ്. എൻ. ഡി. പി. യോഗത്തിൻെറ ആദ്യത്തെ കാര്യദർശിയായി; 1919-ൽ ആ സ്ഥാനത്തുനിന്നു വിരമിച്ചു. എന്നിട്ടും, 1924-ൽ പല്ലനയാററിൽവെച്ചു മരണമടയുന്നതുവരെ, സമുദായരംഗത്തു പ്രവർത്തനം തുടർന്നുകൊണ്ടിരുന്നു! തികച്ചും പ്രവർത്തനനിരതമായ ഒരു ജീവിതമായിരുന്നു അതു്; സമർപ്പിതമായ ജീവിതവും. എസ്. എൻ. ഡി. പി. യോഗം അന്നു വിപ്ലവപരമായ സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ഒരു സംഘടനയായിരുന്നു. മനുഷ്യനെ മനുഷ്യനായംഗീകരിക്കുന്ന നവീനനീതികൾക്കുവേണ്ടി ആദ്യമായി വീറോടെ വാദിച്ച സംഘടനയാണതു്. ആ നിലയ്ക്കു്, കാര്യദർശിയായിരുന്ന കുമാരനാശാനു സേവനോത്സുകമായ ഒരു ജീവിതംതന്നെ നയിക്കേണ്ടതായിവന്നു. ശുദ്ധമായ ആദർശനിഷ്ഠയോടെ അദ്ദേഹം അതു നയിക്കുകയും ചെയ്തു. എല്ലാ മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെയും ആ സേവനം അദ്ദേഹം തുടർന്നുപോന്നു. സംഘടനാപ്രവർത്തനം, പ്രസംഗം, ലേഖനമെഴുത്തു്—ഇങ്ങനെ പല മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെയും. അതിനിടയിൽ, തനിക്കു വശപ്പെട്ട പദ്യരചനാവൈഭവവും ഈ സേവനത്തി

ന്° അദ്ദേഹം ഉപയോഗപ്പെടുത്തി. അതിന്റെ ഫലമാണ്° വിപ്ലവകവിതയെന്നു നാം കൊണ്ടാടുന്ന കൃതികളധികവും. സാമൂഹ്യജീവിയായ കുമാരനാശാനെയാണ്°, കവിയായ കുമാരനാശാനെക്കാളധികമായി ആ കൃതികളിൽ നാം കാണുന്നതു°.

സമുദായസേവകനായ കുമാരനാശാൻ ഒരിക്കലും ഒരു തീവ്രവാദിയായിരുന്നില്ല. ജാതിധ്വംസനത്തിനുവേണ്ടി സാഹസികമെന്നു തോന്നുന്ന സമരമുറകളംഗീകരിക്കുന്നതിനോടു° അദ്ദേഹം ഒരിക്കലും അനുകൂലിച്ചിരുന്നുമില്ല. അക്കാലത്തു കേരളം മുഴുവൻ ഒച്ചപ്പാടുണ്ടാക്കിയതാണ്°, സഹോദരൻ ഉദ്°ഘാടനം ചെയ്ത മിശ്രഭോജനപ്രസ്ഥാനം. തത്വപരമായി മിശ്രഭോജനത്തോടു° ആശാനു° എതിർപ്പില്ലായിരുന്നു; എന്നുമാത്രമല്ല, അതിൽ അസ്വാഭാവികമായി എന്തെങ്കിലുമുണ്ടെന്നു° അദ്ദേഹം കരുതിയിരുന്നുമില്ല. എങ്കിലും ആ പ്രസ്ഥാനം സമുദായത്തിൽ വലിയ കോളിളക്കത്തിനു കാരണമായപ്പോൾ, അദ്ദേഹം ആ സംരംഭത്തോടു സഹകരിക്കാൻ വിസമ്മതിക്കുകയാണുണ്ടായതു°. "ആദർശത്തിന്റെ കൊടുമുടിയിൽനിന്നു നമ്മുടെ യുവാക്കൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്കു കുത്തനെ ചാടിവീഴുന്നതു°" ആശാസ്യമല്ലെന്നു വിവേകോദയത്തിൽ അദ്ദേഹം എഴുതുകയും ചെയ്തു. പിന്നീടു മിതവാദി സി. കൃഷ്ണനു° അയച്ച കത്തിൽ തന്റെ സമുദായപരിഷ്കരണാദർശം അദ്ദേഹം ഒന്നുകൂടി തെളിച്ചുപറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു°: "ഒരു വലിയ സമുദായത്തിന്റെ ആയിരത്തിൽച്ചില്വാനം കൊല്ലംമുമ്പു നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ പുനഃസ്ഥാപനം ചെയ്യുകയെന്നതു° ഒരു വമ്പിച്ച കാര്യമാകുന്നു. അതിനെ വല്ല ചെപ്പടിവിദ്യയുംകൊണ്ടു ലഘുവായി സാധിക്കാമെന്നു° എനിക്കു വിചാരിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല." ഉദ്യോഗസംവരണസിദ്ധാന്തം അന്നു° ഈഴവർ ശക്തിയോടുകൂടി ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുകയും അതിനുവേണ്ടി തീവ്രമായി വാദിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഇതെക്കുറിച്ചു° ആശാൻ പുലർത്തിയിരുന്ന അഭിപ്രായമെന്തെന്നു°

1083 മിഥുനം ലക്കത്തിലെ വിവേകോദയത്തിലുള്ള ഈ കുറിപ്പു വ്യക്തമാക്കും: "സമുദായത്തിന്റെ ശ്രേയസ്സ് അതിലെ അംഗങ്ങളുടെ ഗവണ്മെന്റുദ്യോഗത്തെയാണ് ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു ഞങ്ങൾക്കു് അശേഷം അഭിപ്രായമില്ല. നേരെ മറിച്ച്, യോഗ്യത സമ്പാദിച്ച ഒരുവൻ ഉദ്യോഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ അത്ര യോഗ്യനായ ഒരാൾ കൈവിട്ടുപോകുന്നല്ലോ എന്നു വ്യസനിക്കുകയാണ് ഞങ്ങൾ പരമാർത്ഥത്തിൽ. 'ഉദ്യോഗസ്ഥന്മാർ' ഗവണ്മെന്റുകൂലിപ്പണിക്കാരാണെന്നും ആ അടിമത്തത്തിൽനിന്നും അവർക്കു ജീവിതാവധി രക്ഷയില്ലെന്നും ഞങ്ങൾക്കറിയാം. ഇപ്പോൾ കാണുന്ന 'മഹാശക്തികൾ' എല്ലാം ഈ നിലയെ പ്രാപിച്ചതു വ്യവസായാഭിവൃദ്ധിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്. ജപ്പാനു് ഇത്ര അല്പകാലത്തിനുള്ളിൽ ഉണ്ടായിക്കാണുന്ന ലോകവിസ്മയകരമായ ശക്തിയും ഔന്നത്യവുംതന്നെ അധികം ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതു് ആ നാട്ടിലെ വ്യവസായാഭിവൃദ്ധിയെയാണല്ലോ. കാക്കിയുടുപ്പും ചുവന്ന തൊപ്പിയും ധരിച്ച് ആറു രൂപയ്ക്കു് അടിമകളായി ഞെളിഞ്ഞു ജീവിക്കുന്ന 'അങ്ങത്ത'മാരെക്കാൾ രാവിലെ കൂന്താലിയും തോളിൽ വെച്ചു കാടുകയറിക്കിളച്ചു ഭൂമിയെയും ഭവനങ്ങളെയും ഉണ്ടാക്കി ലോകത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കൃഷിക്കാരായ ചെറിയ പിതാമഹന്മാരെയാണ് നാം ഭക്തിപൂർവ്വം ബഹുമാനിക്കേണ്ടതു്.... ....വ്യവസായവും ന്യായമായ ധനസമ്പാദനവും, സന്മാർഗ്ഗനിഷ്ഠയെയും മോക്ഷപ്രാപ്തിയെയുംപോലെതന്നെ, മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പുരുഷാർത്ഥങ്ങൾ ആണെന്നുള്ള ബോധം എപ്പോഴും എല്ലാവർക്കും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്...............വ്യവസായംകൊണ്ടു നാം ധനം സമ്പാദിക്കുക. അപ്പോൾ വിദ്യ പ്രയാസംകൂടാതെ വരും. വിദ്യയും ധനവുമുണ്ടായാൽ ഒരു സമുദായത്തിനു് ആശിക്കേണ്ടതെല്ലാം വന്നു."

ഇതേ ആശയഗതി 'മതപരിവർത്തനരസവാദ'ത്തിലും ആശാൻ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ടു്. "നമ്മുടെ പ്രവൃത്തികൾക്കു ശരി

യായ ശക്തി വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടേ രണ്ടു സാധനങ്ങൾ ധനവും വിദ്യയുമാകുന്നു. ദീർഘദർശിയായ നമ്മുടെ സ്വാമി അവയെപ്പറ്റി കൂടെക്കൂടെ നമ്മോടു് ഉപദേശിക്കാറുള്ളതു നിങ്ങൾ ഓർക്കുന്നില്ലേ?”

ഇത്രയും ദീർഘമായി ഇവിടെ ഉദ്ധരിച്ചതു്, സാമൂഹ്യപരിവർത്തനത്തെസ്സംബന്ധിച്ചു് ആശാൻ അവലംബിച്ച കാഴ്ചപ്പാടു് എന്തെന്നു വിശദീകരിക്കാനാണു്. ക്ഷമാപൂർണ്ണമായ കഠിനാധ്വാനത്തോടുകൂടി ക്രമികമായ പരിവർത്തനമുണ്ടാക്കുന്നതിലാണു് അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചിരുന്നതു്. ഇല്ല, അദ്ദേഹം ഒരിക്കലും ഒരു തീവ്രവാദിയായിരുന്നില്ല—പ്രായോഗികപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ. കുറച്ചുകാലം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സഹപ്രവർത്തകനായിരുന്ന റിട്ട: ജസ്റ്റി ശ്രീ. എൻ. കുമാരൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഈ അഭിപ്രായം ഇവിടെ ശ്രദ്ധാർഹമാണു്: “രാഷ്ട്രീയകാര്യങ്ങളിൽ ആശാൻ ഗവണ്മെൻറുപക്ഷക്കാരനായിരുന്നു എന്നു പറഞ്ഞാൽ വലിയ തെറ്റില്ല. ഒരു മിതവാദിയുടെയും യാഥാസ്ഥിതികന്റെയും ചേർന്നുള്ള ഒരു നിലയാണു് ഇക്കാര്യങ്ങളിൽ ആശാൻ സ്വീകരിച്ചിരുന്നതു്. ഇവിടെ ‘രാഷ്ട്രീയകാര്യങ്ങളിൽ’ എന്നതിൽ സാമൂഹ്യകാര്യങ്ങൾക്കൂടി ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നു ധരിച്ചാൽ മതി.

എന്നാൽ കവിയായ കുമാരനാശാനും ഒരു സാമൂഹ്യവീക്ഷണമുണ്ടായിരുന്നു. അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ ആ വീക്ഷണം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ കലർന്നുപോയിട്ടുമുണ്ടു്. സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകനായ കുമാരനാശാൻ മിതവാദിയായിരുന്നെങ്കിൽ കവിയായ കുമാരനാശാൻ തീവ്രവാദിയായിരുന്നു. തീവ്രവാദി എന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ടു് എന്റെ ആശയം വ്യക്തമാകുന്നുണ്ടോ എന്നു സംശയമാണു്. കവിയായ കുമാരനാശാന്റെ സാമൂഹ്യവീക്ഷണം അത്യധികം സ്ഫോടനാത്മകമാണെന്നുതന്നെ പറയണം. നിലവിലിരിക്കുന്ന സാമുദായികാചാരത്തിന്റെ മേൽ പതിച്ച ബോംബുകളായിരുന്നു, വാസ്തവത്തിൽ, അദ്ദേഹ

ത്തിന്റെ കാവ്യങ്ങൾ. തന്റെ കാലഘട്ടത്തിലെ യുവഹൃദയത്തിന്റെ സ്പന്ദനം അവയിൽ ശ്രദ്ധാലുക്കൾക്കു മുഴങ്ങിക്കേൾക്കാം. ആ വീക്ഷണം അരാജകവീക്ഷണത്തിന്റെ സീമയോളമെത്തുന്നതുമുണ്ടെന്നാണ് എനിക്കു തോന്നുന്നത്. 'യുവജനഹൃദയം സ്വാതന്ത്ര്യമാർന്നവരുടെ കാമ്യപരിഗ്രഹേച്ഛയിൽ' എന്നും 'സ്വാതന്ത്ര്യംതന്നെ ജീവിതം' എന്നും മററുമുള്ള ശൈലികളിൽ അരാജകവീക്ഷണത്തിന്റെ ബീജം അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്.

ഇതിങ്ങനെ ഒഴുക്കൻമട്ടിൽ പറഞ്ഞതുകൊണ്ടായില്ല. ഒന്നുകൂടി വിശദീകരിക്കാൻ ഞാൻ ശ്രമിച്ചുകൊള്ളട്ടെ.

സമുദായം, സമൂഹം എന്നൊക്കെ നാം പറയുന്നത് എന്തിനെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ്? വ്യക്തികളുടെ സമാഹാരമാണല്ലോ സമുദായം. അപ്പോൾ വ്യക്തികളിൽനിന്നു ഭിന്നമായി സമുദായത്തിന് എന്തുണ്ടൊരു പ്രത്യേകത? അഥവാ, അങ്ങനെ വല്ല പ്രത്യേകതകളുമുണ്ടോ? ഉണ്ട്, വ്യക്തികളിൽനിന്നു ഭിന്നമായി സമുദായത്തിനു ചില പ്രത്യേകതകളെല്ലാമുണ്ട്. വ്യക്തികളെന്നനിലയ്ക്കു നമ്മിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന പല വാസനകളെയും സമുദായം നിയന്ത്രിക്കുന്നു. സമുദായമെന്നതുകൊണ്ടു നാം ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് ഈ നിയന്ത്രണങ്ങളെയാണ്. ഈ നിയന്ത്രണങ്ങളുടെ പേരാണ് 'ആചാരം' എന്നത്. അപ്പോൾ സമുദായമെന്നത് ആചാരങ്ങളാണ്—വ്യക്തിയുടെ പെരുമാററങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ആചാരങ്ങൾ. എന്തിനുവേണ്ടിയാണ് വ്യക്തിയുടെ പെരുമാററങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതെന്നു ചോദിച്ചാൽ, പൊതുവായ ഗുണത്തിനുവേണ്ടി എന്നുത്തരം. ഈ നിയന്ത്രണം എപ്പോഴും നിയമംമൂലമായിരിക്കണമെന്നില്ല. ഈ നിയന്ത്രണം യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്നതു സദാചാരബോധത്തിലൂടെയാണ്. ഒരു സമുദായത്തിന്റെ സദാചാരബോധം ശരിയോ തെറേറാ ആകാം; പ്രാകൃതമോ യുക്തിവിരുദ്ധമോ ആകാം. എങ്കിലും, എല്ലാ സമുദായത്തിനും അതിന്റേതായ സദാചാരബോധമുണ്ടാ

യിരിക്കും. ആ സദാചാരബോധം വ്യക്തികളുടെ പെരുമാററ ങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യും. ദാമ്പത്യം, കുടുംബജീവിതം തുടങ്ങിയവയെ നിലനിൽത്തിക്കൊണ്ടുപോകുന്നതു് ഈ സദാചാരബോധമാണു്. ഇങ്ങനെയുള്ള സദാചാരബോധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ആചാരങ്ങളില്ലെങ്കിൽ സമുദായജീവിതം ശിഥിലമാവുകയും ചെയ്യും. നിലവിലിരിക്കുന്ന ആചാരങ്ങൾ—നിയന്ത്രണങ്ങൾ—കാലഹരണപ്പെട്ടതോ യുക്തിവിരുദ്ധമോ ആണെങ്കിൽ അവയെ മാററി, പകരം കാലാനുകൂലവും യുക്ത്യനുസൃതവുമായ ആചാരങ്ങൾ നടപ്പിലാക്കണമെന്നല്ലാതെ, ബാഹ്യനിയന്ത്രണങ്ങളേ വേണ്ടെന്നു് ഒരു സമുദായപരിഷ്കർത്താവും പറയുകയില്ല. എങ്കിലും വ്യക്തിയുടെ മേലുള്ള എല്ലാത്തരം നിയന്ത്രണങ്ങളെയും അപലപിക്കുന്ന ആളുകളുണ്ടു്. അവരാണു് അരാജകവാദികൾ. അവരോടു കവിയായ കുമാരനാശാനു ഗോത്രബന്ധമുണ്ടെന്നാണു് ഞാൻ മുകളിൽ പറഞ്ഞതു്.

സമുദായപരിഷ്കർത്താവായ കുമാരനാശാൻെറ കൃതികളെക്കുറിച്ചു പ്രാരംഭത്തിൽ നാം പ്രതിപാദിച്ചുകഴിഞ്ഞല്ലോ. അത്തരം കൃതികളുടെ കൂട്ടത്തിൽപ്പെട്ടതാണു് 'വിവാഹമംഗളം' എന്ന കവിതയും. 1913-ലാണു് ആശാൻ അതെഴുതിയതു്. ഇന്നും ശിവഗിരിയിൽ വിവാഹവേളകളിൽ ഈ കവിത ആലപിക്കപ്പെടാറുണ്ടു്. മൂന്നു ശ്ലോകങ്ങളുള്ള ആ കവിതയിലെ ആദ്യത്തെ രണ്ടു ശ്ലോകവും ഇവിടെ ഉദ്ധരിക്കട്ടെ:

അവ്യയൻ ശിവനുമാദിദേവിയും
ദിവ്യനാം ഗുരുമനുക്കൾ ദേവരും
ഭവ്യമേകുകയലിഞ്ഞു നിത്യമീ
നവ്യദമ്പതികൾമേലനാകുലം.

രമ്യമാം മിഥുനമേ, വിവാഹമാം
ധർമ്മപാശമിതു നിത്യമോർക്കുവിൻ.
തമ്മിലുണ്മയൊടു നിങ്ങളൊപ്പമായ്
ശർമ്മപീഡകൾ പകുത്തു വാഴ്‌വിൻ.

പക്ഷേ, ഇതേ വർഷത്തിൽത്തന്നെയാണ് "വിവാഹമാം ധർമ്മപാശമിളു നിത്യം" എന്ന നിർദ്ദേശം അംഗീകരിക്കാത്ത ഒരു നായികയുടെ കഥ കവിയായ കുമാരനാശാൻ രചിച്ചതു്. ലീലയാണ് ആ നായിക. ഗുരുജനവചനവും കുലക്രമവും ആദരിച്ച് അവൾ കതിർമണ്ഡപത്തിൽവെച്ച് ഗുണവാനും സുഭഗനുമായ ഒരു യുവാവിന്റെ കഴുത്തിൽ മാലയിട്ടു. അയാളുടെ ഭവനത്തിൽ, മാന്യനായ അയാളോടൊത്തു്, അവൾ താമസിക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നിട്ടും—

വരസുഖവിഭവങ്ങൾ മേല്ക്കുമേൽ
വരുമതുളുന്നതവൾക്കു ദുഃഖമായ്.

മാത്രമല്ല,

ഘടന, പതി വിലാസി ചെയ്കിലും
പിടമൃഗനേത്ര കൃപാർദ്രയാകിലും
സ്ഫുടമകമലിയാതെ മേവിനാൾ
തടശിലപോലെ തരംഗലീലയിൽ.

സാമൂഹ്യജീവിയായ ആശാൻ അവളുടെ ഈ നിലപാടിനെ അംഗീകരിക്കുമെന്ന് എനിക്കു വിശ്വാസമില്ല. നിങ്ങളും, പ്രിയപ്പെട്ട വായനക്കാരാ, നിങ്ങളും, ഈ നിലപാടിനെ അംഗീകരിക്കുമെന്നു എനിക്കു തോന്നുന്നില്ല. ഒന്നാലോചിച്ചു നോക്കൂ. നിങ്ങളുടെ സഹോദരിയോ പുത്രിയോ ആണ് ഈ കഥാപാത്രമെന്നിരിക്കട്ടെ. അവളെ നിങ്ങൾ അനുരൂപനായ വരനു കല്യാണം കഴിച്ചുകൊടുത്തു. അതിനുശേഷവും, അവൾ തന്റെ പൂർവ്വകാമുകനെത്തന്നെ ഓർത്തു കഴിയുകയും ദാമ്പത്യജീവിതം തനിക്കും തന്റെ ഭർത്താവിനും നരകമാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവളുടെ ആ നിലപാടിന്റെ പിന്നിൽ 'മനസ്വിത' എന്ന അസാധാരണമായ ഗുണം പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടു്—തർക്കമില്ല. എങ്കിലും, നിങ്ങൾക്ക് ആ നിലപാടംഗീകരിക്കാനോ അവളോടു സഹതപിക്കാനോ കഴിയില്ല. കാരണം, 'നിങ്ങൾ

സമുദായജീവിയാണ്. സമുദായത്തിന്റെ ആചാരത്തെ—നിയന്ത്രണങ്ങളെ—കാററിൽപ്പറത്തുകയെന്നതു സദാചാരവിരുദ്ധമാണെന്നു സ്വാഭാവികമായി നിങ്ങൾ കരുതുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രായോഗികബുദ്ധിയായ ഒരു സാമൂഹ്യജീവിയെന്ന നിലയിൽ ഞാൻ. കുമാരനാശാനും അങ്ങനെതന്നെയാണ് കണ്ടതും. പരമ കവിയായ കുമാരനാശാൻ ഈ ഘട്ടത്തിൽ ലീലയുടെ പക്ഷത്താണ് നില്ക്കുന്നതു്. എന്തുവേണ്ടാ, അവർക്കുവേണ്ടി അദ്ദേഹം 'നീറി' വാദിക്കുന്നതായിട്ടാണ്, കാവ്യം വായിക്കുമ്പോൾ, നമുക്കു തോന്നുന്നതും. ലീലയെ അങ്ങനെയൊരു ധർമ്മസങ്കടത്തിലാഴ്ത്തിയ സമുദായനീതിയോടാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ രൂക്ഷമായ എതിർപ്പ്. ആ സമുദായനീതിയെക്കുറിച്ചു് അദ്ദേഹം ലീലയിലൂടെ പറയുന്നതു കേൾക്കൂ.

> അകതളിരെയറുപ്പു ഹന്ത! ധീ-
> വികലതയേകി വലപ്പുവെത്രതാൻ,
> അകതണമനവദ്യലോകരെ-
> പ്പുകയൊടു കൊൽവു പിശാചവൃത്തി നീ!

നിലവിലിരിക്കുന്ന മാമൂലായ സമുദായഘടനയുടെ നേർക്ക് എത്രമാത്രം കഠിനമായ എതിർപ്പാണ് ഈ വരികൾ പ്രകടമാക്കുന്നതു്! ഇവിടെ സമുദായവും വ്യക്തിയും തമ്മിലുള്ള മത്സരത്തിൽ കവി വ്യക്തിയുടെ പക്ഷത്താണ് ഉറപ്പോടുകൂടി നിലകൊള്ളുന്നതു്—വ്യക്തിചേതനയുടെ ഉച്ഛൃംഖലമായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ പക്ഷത്തു്.

നളിനി, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി, ദുരവസ്ഥ, കരുണ എന്നീ കാവ്യങ്ങളെടുത്തു പരിശോധിച്ചാലും, കവിയായ ആശാന്റെ നിലപാട് ഇതുതന്നെയാണെന്നു വ്യക്തമാകും. സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകനായ മനുഷ്യനെന്ന നിലയ്ക്കും ഏകാകിയായ കവിയെന്ന നിലയ്ക്കും കുമാരനാശാൻ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഈ ദ്വിമുഖവ്യക്തിത്വം മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടല്ലാതെ അദ്ദേഹത്തെ സാമൂഹ്യവിപ്ലവകാരിയെന്ന നിലയ്ക്കു വിലയിരുത്തുക സാധ്യമല്ലെന്നാണ് എന്റെ പക്ഷം.

വള്ളത്തോൾ

ലളിതസൌന്ദര്യത്തിന്റെ കവി

വളരെ പ്രസിദ്ധമാണു് വള്ളത്തോളിന്റെ ആ പ്രസ്താവം: ഒരു കൈയിൽ സൌന്ദര്യവും മറുകൈയിൽ സദാചാരവുമായി ഈശ്വരൻ തന്റെ മുമ്പാകെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുമെന്നിരിക്കട്ടെ. ഏതെങ്കിലും ഒന്നു തിരഞ്ഞെടുക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഏതായിരിക്കും താൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുക? ഒരു ചിന്താക്ലേശവും കൂടാതെ താൻ സൌന്ദര്യം തിരഞ്ഞെടുക്കും. ഈ പ്രസ്താവം വള്ളത്തോളിന്റെ സൌന്ദര്യപക്ഷപാതത്തിനു തെളിവായി മിക്ക വിമർശകന്മാരും ഉദ്ധരിക്കാറുണ്ടു്. ഒന്നാമതായും രണ്ടാമതായും വള്ളത്തോൾ കവിയാണു്; ശുദ്ധസൌന്ദര്യവാദിയായ കവിയാണു്. അതിനുശേഷമേ അദ്ദേഹം ഉദ്ബോധകനോ ദേശീയവാദിയോ ആകാൻ ശ്രമിക്കുന്നുള്ളു. വള്ളത്തോൾക്കവിത പഠിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സഹൃദയരെല്ലാം ഈ അഭിപ്രായത്തിൽ എത്തിച്ചേരുമെന്ന കാര്യം നിസ്തർക്കമാണു്. ആ കവിതയുടെ ഇതളുകൾ ഒരിക്കലും ആശയഭാരംകൊണ്ടു താന്തമാകുന്നില്ല. മികച്ച കവിതകളിലൊന്നിലും ഉദ്ബോധനം അപസ്വരം കലർത്തുന്നില്ല. നൂറുശതമാനവും രസികനായി നിന്നുകൊണ്ടു്, തന്റെ

പ്രമേയത്തെ ചതുരശ്രശോഭയോടുകൂടി ഹൃദയഹാരിയായി അവ
തരിപ്പിക്കാനാണ് എപ്പോഴും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രമം. അതി
നാൽത്തന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉത്തമകാവ്യങ്ങളൊക്കെയും ഉ
ടുത്ത മുന്തിരിപ്പഴങ്ങൾപോലെ സുഭഗവും മധുരവുമാണ്.

ഇതിത്രയും അഭിപ്രായവ്യത്യാസമില്ലാതെ മിക്ക ആസ്വാദ
കരും അംഗീകരിച്ചുപോരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ സൌന്ദര്യമെന്നതു
പല തലങ്ങളുള്ള ഒന്നാണ്. മുററത്തു വിരിഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന സൂര്യ
കാന്തിയിലും പൂത്തുനില്ക്കുന്ന കാനനത്തിലും രാഗലോലയായി
നിലകൊള്ളുന്ന രമണിയിലും സായന്തനശോഭയിൽ കുളിച്ചു
നില്ക്കുന്ന ഗിരിശിഖരങ്ങളിലും നീലാകാശത്തിന്റെ അപാര
തയിലുമെല്ലാം സൌന്ദര്യമുണ്ട് വിഭിന്നതകളോടുകൂടിയ സൌന്ദ
ര്യം. ബാഹ്യനേത്രങ്ങൾക്ക് ആഹ്ലാദകരമായ ചില സ്വഭാവ
വിശേഷങ്ങളുള്ളതുകൊണ്ടാണ് ഇവയെ സുന്ദരമെന്നു നാം കരു
തുന്നതു്. എന്നാൽ ഈശ്വരനെ പ്രാപിക്കാനുള്ള ഭക്തന്റെ
വെമ്പലിനെക്കുറിച്ചു സങ്കല്പിച്ചുനോക്കൂ. ആ വെമ്പൽ സുന്ദരമാ
ണോ? അതു് ഇന്ദ്രിയഗോചരമല്ല. എങ്കിലും സാഹിത്യത്തിലാ
വിഷ്കൃതമാകുമ്പോൾ ആ ഭാവത്തിനു് അതിന്റേതായ സൌന്ദര്യ
മുണ്ട്. ഉദാത്തമായ സൌന്ദര്യമുണ്ട് എന്നുതന്നെ പറയാം. അ
തിനാൽ സുന്ദരമെന്നതിൽ അതും ഉൾപ്പെടുത്തിയേ പററൂ. അതു
പോലെ ചുടുകാടിലും ശവത്തിലും കൊലപാതകത്തിലും ആത്മ
ഹത്യയിലും മററും സൌന്ദര്യമുള്ളതായി സാഹിത്യത്തിലെ പല
ചിത്രീകരണങ്ങളിൽനിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. അപ്പോൾ, സൌ
ന്ദര്യത്തിനു പല തലങ്ങളുണ്ട്. ലളിതമായ സൌന്ദര്യംമുതൽ ഗ
ഹനമായ സൌന്ദര്യംവരെ—സ്ഥൂലമായ സൌന്ദര്യംമുതൽ സൂക്ഷ്മ
മായ സൌന്ദര്യംവരെ—പല തലങ്ങൾ. വള്ളത്തോൾക്കവിതയി
ലെ സൌന്ദര്യം ഇതിൽ ഏതു തലത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്നു? ഇതാ
ണ് വള്ളത്തോൾക്കവിതയെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന മർമ്മസ്പർശിയായ
ചോദ്യം. ഇതിനു മിക്കവാറും ഒരേ തരത്തിലുള്ള മറുപടിയേ ഉ

ണ്ടാകാൻ സാധ്യതയുള്ളു എന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. ആ മറുപടി ഇതായിരിക്കും: വള്ളത്തോൾക്കവിതയിലെ സൗന്ദര്യം എപ്പോഴും സ്ഥൂലമാണു്; ഇന്ദ്രിയനിബദ്ധമാണു്. ബാഹ്യേന്ദ്രിയങ്ങളിൽ ആഹ്ലാദമുളവാക്കുന്ന രൂപങ്ങളും നാദങ്ങളും ഗന്ധങ്ങളുമാണു് ആ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ സജീവഘടകങ്ങൾ.

സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി ചിലർ സൗന്ദര്യത്തെ നാലായി തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു—ലളിതം, മുഗ്ദ്ധം, ഗംഭീരം, ഉദാത്തം എന്നിങ്ങനെ. മുറ്റത്തു നില്ക്കുന്ന സൂര്യകാന്തിപ്പൂവിലും മന്ദഹാസം തൂകുന്ന ശിശുവിലും തെളിഞ്ഞു നില്ക്കുന്നതു ലളിതസൗന്ദര്യമാണു്. കമിതാവിന്റെ നേർക്കു കടാക്ഷം ചൊരിയുന്ന പ്രേമഭാജനത്തിലും ചിരിച്ചു നില്ക്കുന്ന പൂന്തോട്ടത്തിലും മുഗ്ദ്ധമായ സൗന്ദര്യമുണ്ടു്. പടക്കളത്തിലേയ്ക്കു നീങ്ങുന്ന ധീരസേനാനിയിലും ഗഹനമായ കാന്താരത്തിലും ആർത്തിരമ്പുന്ന സാഗരത്തിലും ഗംഭീരമായ സൗന്ദര്യം കാണാം. നീലാകാശത്തിലലിയാൻ ഭാവിച്ചുകൊണ്ടു് ഉയർന്നുയർന്നു നില്ക്കുന്ന ഗിരിശൃംഗത്തിലും ശ്രീബുദ്ധപ്രതിമയിലും ക്രിസ്തുരൂപത്തിലും ഉദാത്തമായ സൗന്ദര്യവും കാണാം. ഈ സൗന്ദര്യതലങ്ങൾ മനുഷ്യന്റെ മനോഭാവങ്ങളിലും പ്രതിഫലിച്ചുകാണാവുന്നതാണു്. വാത്സല്യം, അനുരാഗം, ധീരത, വിശ്വപ്രേമവും അതിന്റെ ഫലമായ ദുഃഖവും—ഇവയെ ഈ നാലു തലങ്ങളിലായി ക്രമത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താം. ഇതിൽ ഏതു തലത്തിലുൾപ്പെടും വള്ളത്തോൾക്കവിതയിലെ സൗന്ദര്യം?

അത്ര ലളിതമായി ഇതിന്നുത്തരം നല്കുക സാധ്യമല്ലെന്നറിയാം. എങ്കിലും, പ്രധാനമായും ലളിതം, മുഗ്ദ്ധം എന്നീ തലങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങുന്നതാണു് വള്ളത്തോൾക്കവിതയിലെ സൗന്ദര്യമെന്നു പറയുന്നതിൽ വലിയ തെറ്റില്ല. ഇന്ദ്രിയാമോദകരമായിട്ടാണു് ഏതിനെയും അദ്ദേഹം ചിത്രീകരിക്കാറുള്ളതെന്ന വസ്തുത ഇവിടെ സ്മരണീയമാണു്. ഇതോർമ്മിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ

പശ്ചാത്താപവിവശയായ മറിയത്തെയും സന്ധ്യാപ്രണാമം നടത്തുന്ന മുസ്ലിംവനിതയെയും ചിത്രീകരിച്ച രീതി വള്ളത്തോൾ പ്രതിഭയുടെ സഹജസ്വഭാവത്തിന്നനുസൃതമാണെന്നു കാണാം. അക്കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തെ ആക്ഷേപിക്കുന്നവർ നീതിയാണു് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നു തോന്നുന്നില്ല. സഹജവാസനകളൊത്ത സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ കവിയെ നാം കുററപ്പെടുത്തിക്കൂടാ. മാത്രമല്ല, ശരീരത്തിനു മനസ്സിനോളംതന്നെ സൗന്ദര്യമുണ്ടെന്ന തത്ത്വം പല കലാകാരന്മാരും അംഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. (ലോകപ്രസിദ്ധരായ ചിത്രകാരന്മാരൊക്കെയും നഗ്നചിത്രങ്ങൾ വരച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ.) മനുഷ്യരെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മാത്രമല്ല, രംഗങ്ങളവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾപ്പോലും ഇന്ദ്രിയാമോദകരമായ അവയുടെ സ്ഥൂലരൂപത്തിൽ എപ്പോഴും വള്ളത്തോൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതു കാണാം. ശീമോന്റെ ഭവനത്തിലെ ശാലയുടെ കാര്യംതന്നെ നോക്കുക. 'നേത്രാഭിരാമവിശാലമാം ശാല'യാണതു്. അതിൽ 'ചിത്രവർണ്ണോജ്ജ്വലപ്പട്ടു വിരിച്ചു' കാണാം. തൂവെള്ളിച്ചങ്ങലത്തുമ്പത്തു് അതാതിടം തൂക്കിയ ദീപങ്ങളുണ്ടു്. അവയിലൊഴിച്ചിരിക്കുന്നതോ? എണ്ണപ്പെട്ടുള്ള സുഗന്ധം വഹിക്കുന്ന എണ്ണയും. അതിന്റെ തിരികളുടെ നാളങ്ങൾ ആ ശാലയിൽ ദീപ്തിപൂരം നിറയ്ക്കുന്നു. ആ ശാലയിലാണു് ക്രിസ്തു വന്നണയുന്നതു്. ആ അവതരണം ശ്രദ്ധിക്കൂ:

"തൂവെള്ളിച്ചങ്ങലത്തുമ്പത്തതാതിടം
തൂക്കിയ ദീപത്തിൻ ദീപ്തിപൂരം
ദൂരിതമാകുമാറങ്ങണഞ്ഞീതൊരു
പൂരുഷരൂപമാം തേജഃപുഞ്ജം."

ഇവിടെ ക്രിസ്തുദേവന്റെ അലൗകികതേജസ്സിനെക്കാളധികമായി ലൗകികസൗന്ദര്യമാണു് തെളിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നതെന്നു തോന്നുന്നില്ലേ?

അതുപോലെ പോക്കുവെയ്‌ലേശി സ്വർണ്ണവർണ്ണമുതക്കിയൊഴിച്ചതുപോലെ മിന്നുന്ന ഹേമകൂടശൈലപാർശ്വത്തിലുള്ള കശ്യപാശ്രമക്കാട്ടിൽ കാത്തുനില്ക്കുന്ന ആ വിശ്വാമിത്രനെയും ശ്രദ്ധിക്കുക. ധ്യാനത്തിലൂടെയും സിദ്ധിയിലൂടെയും നേടിയ ആനന്ദത്തെ ഉല്ലംഘിക്കുന്ന മറ്റൊരാനന്ദാനുഭൂതിയാണ് അവിടെ അദ്ദേഹത്തിനു ലഭിക്കുന്നതു്. തികച്ചും ലൗകികമാണെന്നുള്ളതാണ് അതിന്റെ സവിശേഷത. ലൗകികമായ ഈ ആനന്ദമാണ് ശ്രേഷ്ഠമെന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഒരു വാചകം അവിടെ വള്ളത്തോൾ ആ മാമുനിയുടെ നേർക്കു തൊടുത്തുവിടുന്നുമുണ്ട്.

"ധ്യാനത്തിലുൾച്ചേർത്തന്നാ-
സ്സച്ചിദാനന്ദംതാനോ,
മാനിച്ചീയിളംപൂമൈ
പുല്കലിലുളവായൊ-
രാനന്ദമിതോ ഭവാ-
നധികം സമാസ്വാദ്യം!"

ഇതിനു വിശ്വാമിത്രൻ എന്തു മറുപടി നല്കുമെന്നറിഞ്ഞുകൂടാ. വള്ളത്തോളിന്റെ മറുപടി സ്പഷ്ടമാണ്. ഇളംപൂമെയ് പുല്കുന്നതിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന ലൗകികാനന്ദംതന്നെയാണ് അധികം സമാസ്വാദ്യം. *

നാം പറഞ്ഞുവന്നതിന്റെ ചുരുക്കമിതാണ്: വള്ളത്തോളിന്റെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പം എപ്പോഴും ഇന്ദ്രിയബദ്ധമാണ്. അതിൽത്തന്നെയും ലളിതം, മുഗ്ദ്ധം എന്നീ തലങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നിടത്താണ് അദ്ദേഹം തന്റെ കഴിവുകൾ ഏറെ പ്രദർശി

---

* 'മാംസനിബദ്ധമല്ല രാഗം' എന്ന ആശാന്റെ വാക്കുകൾ വായിച്ചപ്പോൾ വള്ളത്തോൾ ആ ആശയത്തെ ശക്തിയായി നിഷേധിച്ചുവെന്നു കേട്ടിട്ടുണ്ട്. മാംസനിബദ്ധമായിട്ടല്ലാതെ രാഗമില്ലെന്ന് അദ്ദേഹം ഉറപ്പായി പറഞ്ഞുവത്രെ. ആനന്ദവാദത്തിലധിഷ്ഠിതമായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തിന് ഇണങ്ങുന്നതാണ് ആ പ്രസ്താവം.

പ്പിക്കുന്നതും. ഇക്കാര്യം മനസ്സിൽ വെച്ചുകൊണ്ടു പ്രസിദ്ധമായ ആ ശ്ലോകം പരിശോധിക്കൂ.

"മാനംചേർന്ന ഭടന്റെ മിന്നൽചിതറും
കൈവാളിളക്കത്തിലും
മാനഞ്ചുംമിഴിതൻ മനോരമണനിൽ
ചായുന്ന കൺകോണിലും
സാനന്ദം കളിയാടിടുന്ന ശിശുവിൻ
തൂവെൾപ്പുണിപ്പൂങ്കവിൾ-
സ്ഥാനത്തും നിഴലിച്ചുകാണ്മു, കവിതേ,
നിൻമഞ്ജുരൂപത്തെ ഞാൻ." *

തികഞ്ഞ ആത്മാർത്ഥതയോടെ കവി തന്റെ സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തെ വിളംബരംചെയ്യുകയാണിവിടെ.

വള്ളത്തോൾക്കവിതയെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന മർമ്മസ്പർശിയായ ഈ സ്വഭാവവിശേഷത്തെ നാം പ്രത്യേകം പരിഗണിക്കേണ്ടതാണു്. ദേശീയകവിതകളുടെ പേരിലാണു് അദ്ദേഹം ഏറെയും പ്രകീർത്തിക്കപ്പെടുന്നതു്. ദേശീയകവിതകൾ അദ്ദേഹം ധാരാളമെഴുതിയിട്ടുമുണ്ടു്. എങ്കിലും, അത്തരം കവിതകളല്ല യഥാർത്ഥത്തിൽ വള്ളത്തോളിന്റെ കവിതാപത്തെ വിളംബരം ചെയ്യു

* ആശാൻ 'കാവ്യകല'യെസ്സംബന്ധിച്ചു രചിച്ചിട്ടുള്ള കവിതയിലെ ആശയം ഇതിനോടു താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതു പ്രയോജനകരമായിരിക്കും. ഇവരുടെ കാവ്യപരമായ വ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ വിശദമായി മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു് ആ താരതമ്യം ഉപകരിക്കാതിരിക്കയില്ല. ഉദാഹരണത്തിനു 'കാവ്യകല'യിലെ ഒരു ശ്ലോകം മുകളിലുദ്ധരിച്ച ശ്ലോകത്തോടു തട്ടിച്ചുനോക്കുക:

"തുംഗശ്രീഗിരിശിഖരങ്ങൾ ശുഭ്രവീചീ-
ഭംഗവ്യാകുലജലമാർന്ന സാഗരങ്ങൾ
എങ്ങും പുഷ്പിതവനങ്ങളെന്നിവറ്റിൽ
തങ്ങും നിൻചുവടുകൾ ദേവി, മാഞ്ഞുപോകാ."

ന്നതു്. പലപ്പോഴും വാചാടോപത്തിനു (Rhcbonic) ഉല്ഘാടനമായിട്ടാണു് അവ കാണപ്പെടുന്നതും. ('എന്റെ ഗുരുനാഥൻ'പോലും.) എന്നാൽ സിദ്ധാന്തങ്ങളെയും സന്ദേശങ്ങളെയും അവഗണിച്ചുകൊണ്ടു സൗന്ദര്യം ആവിഷ്കരിക്കാൻ മുതിരുന്ന ഘട്ടങ്ങളിൽ അനുഗൃഹീതനായ ആ കവി ആഹ്ലാദജനകമാംവിധം പ്രത്യക്ഷമാകുന്നതു കാണാം. അവിടെത്തന്നെയും, അദ്ദേഹം ലളിത-മുഗ്ദ്ധസൗന്ദര്യങ്ങളുടെ കവിയാണു്. അലങ്കാരങ്ങളിലും വർണ്ണനകളിലും മാത്രമല്ല, ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തിലും പാത്രാവിഷ്കരണത്തിലും ഇതിവൃത്തസംവിധാനത്തിലും കൂടി ഈ സവിശേഷത പ്രതിഫലിക്കുന്നതു കാണാം. പൂത്തുനില്ക്കുന്ന കുററിക്കാട്ടുകൾക്കിടയിലൂടെ, നേരിയ കല്ലോലങ്ങളിളക്കിക്കൊണ്ടു ശാന്തസുന്ദരമായൊഴുകുന്ന അരുവിയുടെ പ്രതീതിയാണു് ആ കാവ്യങ്ങൾ നമ്മിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നതു്. അവിടെ ആർത്തിരമ്പുന്ന തിരകളില്ല. ചുഴികളില്ല., ആഴമേറിയ കയങ്ങളില്ല. എങ്കിലും, എപ്പോഴും ആഹ്ലാദത്തിന്റെ ലോലകല്ലോലങ്ങളും സ്വച്ഛന്ദമായ ഒഴുക്കമുണ്ടായിരിക്കും. നാം അവയുടെ ലയത്തിൽ മുഴുകിപ്പോകയും ചെയ്യും.

വള്ളത്തോളിൻെറ ദേശീയത

ഇന്നു നാമറിയുന്ന രീതിയിലുള്ള ദേശീയബോധം ഇന്ത്യയിൽ രൂപം പ്രാപിക്കുന്നതു കഴിഞ്ഞ നൂററാണ്ടിലാണു്. ഇന്ത്യയുടെ ഭരണം ഈസ്റ്റിൻഡ്യാകമ്പനിയിൽനിന്നു ചക്രവർത്തി ഏറെറടുക്കുന്നതോടുകൂടിയാണു് അതിൻെറ പ്രാരംഭമെന്നു പറയാം. പതുക്കെപ്പതുക്കെ ഇന്ത്യയിലുടനീളം ഭരണപരമായ കാര്യങ്ങളിൽ ഒരു ഐകരൂപ്യമുണ്ടായി. ഈ ഐകരൂപ്യത്തിൻെറ പ്രതികരണമെന്ന നിലയ്ക്കാണു് അഖിലേന്ത്യാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള ഒരു ദേശീയബോധം മുളയ്ക്കാൻ തുടങ്ങുന്നതു്. തുടർന്നുണ്ടായ രണ്ടു സാഹചര്യങ്ങൾ—യന്ത്രസാത്കരണവും ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസവും—അതിനെ തഴപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. യന്ത്രങ്ങളുടെ ആവിർഭാവം ഇന്ത്യയിലെ ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ മനോവികാരത്തിനു സാരമായ മാററങ്ങൾ വരുത്തി. ഒന്നാമതു്, യാത്രാസൗകര്യം ഇംഗ്ലണ്ടിനെ ഇന്ത്യയോടു കൂടുതലടുപ്പിച്ചു. അതുകൊണ്ടു്, സ്വന്തനാട്ടിൽനിന്നകന്നു വിദൂരമായ ദേശങ്ങളിൽച്ചെന്നു താമസിക്കുന്നവർക്കു സഹജമായുണ്ടാകുന്ന നിസ്സഹായതാബോധം അവർക്കില്ലാതായി. സ്വന്തം നാടിനെക്കുറിച്ചും ആചാരങ്ങളെക്കുറിച്ചും, മതിയായ കാരണങ്ങളോടുകൂടിത്തന്നെ, അവർ കൂടുതൽ ഊററംകൊണ്ടു. രണ്ടാമതു്, യാന്ത്രികായുധങ്ങളുടെ ആവിർഭാവംമൂലം ഇന്ത്യ കൂടുതൽ നിയന്ത്രണവിധേയമായും തീർന്നു. പിന്നെ, സൗഹാർദ്ദമെന്നതു് ഒരു നയമായി സ്വീകരിക്കുകയെ

ന്ന ആവശ്യംപോലുമുണ്ടായില്ല. സ്വാഭാവികമായും, അവരുടെ യജമാനഭാവം കൂടുതൽ പ്രകോപനപരമായ രീതിയിൽ പ്രകടമായി. ഇന്ത്യാക്കാരൻെറ ദേശീയബോധം ഉത്തേജിതമാകാൻ ഇതു നല്ലൊരു സാഹചര്യമായി. നൂററാണ്ടുകളായി ആലസ്യത്തിലമർന്നുകിടന്നിരുന്ന ഒരു ജനതയുടെ ആത്മാഭിമാനം പതുക്കെയൊന്നു തലയുയർത്തി. ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ അനുകർത്താക്കളാകുന്നതിൽ അഭിമാനംകൊണ്ടിരുന്നവർ അതിൽ സങ്കോചമുള്ളവരായി. ഈ ഉണർച്ചിൻെറ ആക്കം വർദ്ധിപ്പിച്ചതു് ഇംഗ്ലീഷുവിദ്യാഭ്യാസമാണു്. ഭജനയും ജപവും മന്ത്രവാദവുമായി കഴിഞ്ഞുകൂടിയിരുന്ന ജനത രാഷ്ട്രങ്ങളുടെ ഉത്ഥാനപതനങ്ങളെക്കുറിച്ചും അതിനു നിയാമകമായ ചരിത്രഗതികളെക്കുറിച്ചും പഠിക്കാൻ തുടങ്ങി. അവരറിയാതെതന്നെ ദേശാഭിമാനത്തെക്കുറിച്ചും സ്വാതന്ത്ര്യത്തെക്കുറിച്ചും സമത്വത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള പല നൂതനസങ്കല്പങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്തു. പതിനഞ്ചും പതിനാറും നൂററാണ്ടുകളിൽ യൂറോപ്യൻനവോത്ഥാനത്തിനു ക്ലാസിക്‌വിജ്ഞാനം എന്തു പ്രേരണയാണോ നല്കിയതു്, അതേ പ്രേരണതന്നെയാണു് ഇംഗ്ലീഷ്‌വിദ്യാഭ്യാസം ഇവിടത്തെ ദേശീയബോധത്തിനും നല്കിയതു്.

എന്തൊക്കെയായിരുന്നു ഈ ദേശീയബോധത്തിൻെറ പ്രത്യേകതകൾ? ഒന്നാമതായി ആത്മാഭിമാനബോധത്തെത്തന്നെ കണക്കിലെടുക്കണം. പക്ഷേ എന്തു ചൊല്ലിയാണഭിമാനിക്കുക? നാലുപാടും കണ്ണോടിച്ചിട്ടു്, ആകെക്കൂടി കാണാനുള്ളതു നിർവീര്യരും അപകർഷതാബോധത്തിൻെറ ഭാരം ചുമക്കുന്നവരുമായ ഒരു ജനതയെയാണു്. അവരുടെ ആചാരമര്യാദകളാകട്ടെ, തികച്ചും പ്രാകൃതവും. അവിടെയെങ്ങും അഭിമാനിക്കത്തക്കതായി ഒന്നുമില്ല. അതുകൊണ്ടു്, നോട്ടം പുറകിലേയ്ക്കായി—ഭൂതകാലത്തിലേയ്ക്കു്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ അഭിമാനിക്കാനൊന്നുമില്ലാതെ വരുമ്പോഴാണല്ലോ, ഉപ്പൂപ്പായ്ക്കു് ആനയുണ്ടായിരു

ന്നു എന്നു പറയാൻ നമ്മളാവേശം കാണിക്കുന്നതു്. മാത്രമല്ല, ഭൂതകാലത്തിനു് എപ്പോഴും മായാവിലസിതമായ ഒരാകർഷകത്വവുമുണ്ടു്. സ്വാഭാവികമായും നമ്മുടെ നേതാക്കന്മാർ പിന്നിലേക്കു നോക്കുകയും മഹത്തായ ഭൂതകാലത്തിൽ ആവേശം കൊള്ളുകയും ചെയ്യും. പണ്ടു പണ്ടു്, മററു രാജ്യങ്ങളിലെ ജനങ്ങൾ പച്ചമാംസം ഭക്ഷിച്ചു തുണിയുടുക്കാതെ കാട്ടുകളിൽ അലഞ്ഞു തിരിഞ്ഞു നടന്നിരുന്ന കാലത്തു്, നമ്മുടെ ദിവ്യരായ പൂർവ്വികന്മാർ സംസ്കാരത്തിന്റെ അത്യുന്നതതടങ്ങളിലെത്തി വിശ്രമസുഖമാസ്വദിക്കുകയായിരുന്നു. അവർ കൊളുത്തിയുയർത്തിയ പന്തങ്ങളിൽനിന്നു പ്രസരിച്ച തേജോരശ്മികളാണു്, സത്യത്തിൽ ഇതരരാജ്യക്കാർക്കു സംസ്കാരമെന്തെന്നു് ആദ്യമായി മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുത്തതു്! അന്നെന്തെല്ലാമായിരുന്നു ഇവിടെ ഉണ്ടായിരുന്നതു്? ഭൂതവർത്തമാനഭാവികളെ കൈക്കുമ്പിളിലമർത്തിയ ഋഷികൾ. സമാധാനത്തിലും യുദ്ധത്തിലും ഒരുപോലെ തത്പരരായ മഹാന്മാർ. പുഷ്പകവിമാനം. അന്നു നമുക്കു് ആററംബോംബുപോലുമുണ്ടായിരുന്നു. പാശുപതാസ്ത്രമെന്നു പറയുന്നതു പിന്നെന്താണെന്നാണു് ധരിച്ചിരിക്കുന്നതു്?........എത്രയെത്ര മഹത്തായ ഭൂതകാലനേട്ടങ്ങൾ! ആ ഭൂതകാലമഹത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മധുരോദാരമായ സ്മരണയോടു വർത്തമാനകാലമേല്പിച്ച കനമേറിയ അടിമത്തം ഏററുമുട്ടിയപ്പോഴാണു് വിജൃംഭിതമായ നമ്മുടെ ദേശീയബോധം രൂപപ്പെടുന്നതു്. "ദേശീയബോധം അനിവാര്യമായും, കഴിഞ്ഞ കാലനേട്ടങ്ങളെയും പാരമ്പര്യങ്ങളെയും അനുഭവങ്ങളെയുംകുറിച്ചു് ഒരു സമൂഹത്തിനുള്ള സ്മരണയാണു്" ('ഇന്ത്യയെ കണ്ടെത്തൽ') എന്നു ജവഹർലാൽനെഹ്റു പറയുന്നതു് ഇവിടെ സ്മരണീയമാണു്.

നമ്മുടെ ദേശീയബോധത്തിന്റെ ഉണർവ്വിനെക്കുറിച്ചും നെഹ്റു തന്നെ സംസാരിക്കട്ടെ: "എന്റെ കാലഘട്ടത്തിലെ ഇന്ത്യയിൽ ദേശീയബോധം തികച്ചും അനിവാര്യമായ ഒന്നായി

തന്നെ. ഇന്നും (1944) അതു് ഒരനിർവാര്യതതന്നെയാണു്. സ്വാഭാവികവും അതോടൊപ്പം ആരോഗ്യദായകവുമായ ഒരു വികാസമാണതു്. ഏതൊരു രാജ്യത്തിനും ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യബോധമാണു് പ്രഥമവും പരമപ്രധാനവുമായ ചോദന. സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തെയും ഭൂതകാലപാരമ്പര്യത്തെയും കുറിച്ചു് ഉത്കടമായ വികാരങ്ങളുള്ള ഇന്ത്യയ്ക്കാണെങ്കിൽ, അതു് ഇരട്ടിച്ച ശക്തിയുള്ള ഒരു ചോദനതന്നെയാണു്.'' ('ഇന്ത്യയെ കണ്ടെത്തൽ') ഇപ്രകാരം, 'പൂർവ്വകാലപാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഉത്കടവികാരം', വേണ്ടത്ര ബുദ്ധിപരമായ വളർച്ചയുണ്ടായിട്ടില്ലാത്തവരിൽ, ആ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പുനരാഗമനത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള വെമ്പലായി മാറുക സ്വാഭാവികമാണു്. ഇന്ത്യയിൽ സംഭവിച്ചതും അതുതന്നെയാണു്. നമ്മുടെ ദേശീയബോധത്തിന്റെ പ്രധാനഘടകം 'റിവൈവലിസ്റ്റ്' വാസനയാണെന്നു പറയുന്നവർ വാസ്തവമാണു് പറയുന്നതു്. അവരുടെ മുഖം ചെത്താൻ തുനിയേണ്ടതില്ല.

ഈ 'റിവൈവലിസ്റ്റ്' വാസനയോടു ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന ഒരു വികാരത്തെപ്പറ്റിക്കൂടി ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു—അന്യസംസ്കാരവിരോധം. ഭാരതീയമായതെല്ലാം വാഴ്ത്തപ്പെട്ടപ്പോൾ, വൈദേശികമായതെല്ലാം ശപിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അക്കൂട്ടത്തിൽ ഇന്ത്യൻസാമൂഹ്യമണ്ഡലത്തിനു ഗുണകരമായി ഇംഗ്ലീഷുകാരൻ ചെയ്തിട്ടുള്ള ധീരമായ പരിഷ്കാരങ്ങൾപോലും എതിർപ്പിനും നിന്ദയ്ക്കും പാത്രമായി എന്ന കാര്യവും വിസ്മരിക്കരുതു്. ''ദേശീയബോധം പ്രധാനമായും ഒരു വിദ്വേഷവികാരമാണു്.'' ('ആത്മകഥ') എന്നു നെഹ്റു പറയുന്നതു് ഈ വസ്തുത മനസ്സിലാക്കിയിട്ടാണു്. അതുകൊണ്ടു ക്രിയാത്മകമായ ഒരു വശത്തോടൊപ്പം, നിഷേധാത്മകമായ ഒരു വശവും അതിൽ പ്രബലമായി കാണുക സ്വാഭാവികമാണു്. അതിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന വൈരുധ്യങ്ങളും.

ഇതൊക്കെയാണെങ്കിലും നമ്മുടെ ദേശീയബോധം പൂർണ്ണമായും ഒരു 'റിവൈവലിസ്റ്റ്'' വാസനയാണെന്നു പറയുന്നതു് അബദ്ധമായിരിക്കും. ക്ഷുദ്രവും കിരാതവുമായ അനേകം അനാചാരങ്ങളുടെ ഒരു കൂത്തരങ്ങായിരുന്നല്ലോ അന്നു നമ്മുടെ സാമൂഹ്യജീവിതം. സതിസമ്പ്രദായം, അയിത്തം, വിധവാവിവാഹവിരോധം, ശൈശവവിവാഹം എന്നിവയെല്ലാം അന്തരീക്ഷത്തെ കലുഷവും മരവിപ്പുള്ളതുമാക്കിത്തീർത്തിരുന്നു. ഒരു ദേശാഭിമാനിക്കും ഇവയുടെ നേരെ കണ്ണടയ്ക്കാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടു്, അമ്മാതിരി മുഴുത്ത അനാചാരങ്ങൾക്കെതിരായുയർന്ന സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണമനോഭാവവും നമ്മുടെ ദേശീയബോധത്തിന്റെ ഘടകമായിത്തീർന്നു.

കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിൽ അങ്കുരിച്ചുതുടങ്ങിയ ഈ ദേശീയബോധം ഇന്ത്യയിൽ സാർവ്വത്രികമായ ചലനമുണ്ടാക്കുന്നതു് 1919 മുതല്ക്കാണു്. ആധുനികേന്ത്യയുടെ ചരിത്രത്തിൽ അതിമാത്രം സംഭവബഹുലമായ ഒരു വത്സരമാണതു്. 'റൗലറ്റ്'' ബില്ലുകൾക്കനുമതി നല്കരുതെന്നഭ്യർത്ഥിച്ചുകൊണ്ടു ഗാന്ധിജി വൈസ്രോയിക്കയച്ച അപേക്ഷ അവജ്ഞാപൂർവ്വം നിരസിക്കപ്പെട്ടതിനെത്തുടർന്നു് ആദ്യത്തെ അഖിലേന്ത്യാപ്രക്ഷോഭണം ഗാന്ധിജി സംഘടിപ്പിക്കുന്നതു് അന്നാണു്. രാജ്യത്തിന്റെ നാനാഭാഗങ്ങളിലും സത്യഗ്രഹസഭകൾ സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. നിയമലംഘനമായിരുന്നല്ലോ പ്രക്ഷോഭണത്തിന്റെ പ്രധാനച്ചടങ്ങു്. ഇന്ത്യയിലാസകലം സംഘടിതമായ 'ഹർത്താലുകൾ' നടന്നു. സ്വാഭാവികമായി, ഇംഗ്ലീഷുകാരന്റെ മർദ്ദനമുറകളും ആരംഭിച്ചു. ഡെൽഹിയിലും അമൃത്സറിലും പട്ടാളം വെടിവെപ്പു നടത്തി. അമൃത്സറിലും അഹമ്മദാബാദിലും ജനങ്ങളുടെ സംഘടിതമായ അക്രമപ്രവർത്തനങ്ങൾ സ്ഫോടനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. തുടർന്നുണ്ടാകാവുന്നതെല്ലാം ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. ചത്തവരും പരിക്കേറ്റവരുമായ ദേശാഭിമാനികളെക്കൊണ്ടു നി

ങ്ങളുകൾ നിറഞ്ഞു. ജാലിയൻവാലായിലെ കൂട്ടക്കൊലകൂടിയായപ്പോൾ, അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ പ്രക്ഷുബ്ധാവസ്ഥ മൂർദ്ധന്യത്തിലെത്തി. ഇന്ത്യയുടെ ഹൃദയം തിളച്ചുമറിഞ്ഞ ആ സംവത്സരത്തിലാണ് ദേശീയബോധം ഒരു കൊടുങ്കാററുപോലെ രാജ്യത്തെങ്ങും വീശിയടിക്കുകയും ജനങ്ങളെ ഉത്തേജിതരാക്കുകയും ചെയ്തതു്. അതോടുകൂടി, കോൺഗ്രസ്സിലെ—അതായതു് ഇന്ത്യൻരാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിലെ—ഗാന്ധിയുഗവും ആരംഭിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു.

രണ്ടു്

രാഷ്ട്രീയാന്തരീക്ഷത്തിൽ ഉരുണ്ടുകൂടി ഗർജ്ജനംമുഴക്കിയ ഈ സുപ്രധാനസംഭവങ്ങളുടെ പ്രതിധ്വനി ഭാരതീയസാഹിത്യത്തിലും, സ്വാഭാവികമായി, മുഴങ്ങുകയുണ്ടായി. ഭാരതീയസാഹിത്യത്തിലെ ദേശീയമായ ഉണർവ്വിന്റെ കാലവും ഇതുതന്നെയാണ്. അതായതു് 1919-നും 1922-നും ഇടയ്ക്കുള്ള കാലം. ബംഗാളിസാഹിത്യത്തിൽ രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറും ഹിന്ദിസാഹിത്യത്തിൽ പ്രേംചന്ദും മൈഥിലീശരൺഗുപ്തയും തമിഴ്സാഹിത്യത്തിൽ സുബ്രഹ്മണ്യഭാരതിയും ഇതോടെ സാഹിത്യകാരന്മാരായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു; വള്ളത്തോൾ മലയാളത്തിലും.

അതിനകം 'സാഹിത്യമഞ്ജരി' ഒന്നും രണ്ടും ഭാഗങ്ങളിലെ കവിതകളുടെ മധുരനാദം കേരളീയരുടെ സവിശേഷശ്രദ്ധയെ ആകർഷിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. പുതിയ ഒരു പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ നാമ്പുകളും നിരീക്ഷകന്മാർ അവയിൽ തെളിഞ്ഞുകണ്ടു. "വാൾകൊണ്ടെന്നതുപോലെ വായ്കൊണ്ടും പ്രതിയോഗിലോകത്തെജ്ജയിച്ചവരായ പൂർവ്വികരുടെ രക്തം" സിരകളിലൂടെ ഒഴുകുന്നതോർത്തു് അഭിമാനംകൊള്ളാനും "മാതാവിന്റെ മഹാഗൃഹം ഉണ്ടുണ്ടാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്ന മാറാലമറകളെ കാററിൽപറത്തു"

ന്നതിനാവേശംകൊള്ളുവാനും അപ്പോൾത്തന്നെ വള്ളത്തോൾ ഉടങ്ങിയിരുന്നു. “പാരിനുള്ളടിത്തട്ടു പാർത്തുകണ്ടറിഞ്ഞവരായ” ഋഷീശ്വരന്മാരെയോർത്ത് അദ്ദേഹം കൈകൾ കൂപ്പി. സാഹിത്യമഞ്ജരി മൂന്നാംഭാഗം പ്രസിദ്ധീകൃതമായതോടെ, വള്ളത്തോൾ കേരളത്തിന്റെ ദേശീയകവിയെന്ന കീർത്തിമുദ്രയും സമ്പാദിച്ചുകഴിഞ്ഞു.

വള്ളത്തോൾക്കവിതയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന സഹൃദയന് ഒരു പ്രത്യേകതയെ ശ്രദ്ധിക്കാതിരിക്കാൻ കഴികയില്ല. ശൃംഗാരം, വാത്സല്യം, ദേശാഭിമാനം എന്നീ ഭാവങ്ങളാവിഷ്കരിക്കുന്നിടത്താണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ വള്ളത്തോൾ വള്ളത്തോളാവുന്നത്. അനന്തരഗാമികൾക്ക് അദ്ദേഹം ആകർഷകനും അനുകരണീയനുമായിത്തീരുക ശൃംഗാരത്തിന്റെയും വാത്സല്യത്തിന്റെയും ശില്പിയെന്ന നിലയിരിക്കുമെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. എങ്കിലും ദേശാഭിമാനോത്തേജകമായ കവിതകളാണ്, വാസ്തവത്തിൽ, വള്ളത്തോളിനെ ബഹുജനങ്ങളുടെ കവിയാക്കിയത്. അതുകൊണ്ട് ആ ദേശീയതയെക്കുറിച്ചു നമുക്കല്പം ചിന്തിക്കാം.

ഭാരതത്തിന്റെ പൗരാണികസാഹിത്യത്തിൽ നിഷ്ണാതനായ ഒരു കവിയെന്ന നിലയ്ക്കു വള്ളത്തോളിന്റെ മാനസികഘടനയുടെ പ്രധാനഭാഗം വേദപുരാണേതിഹാസങ്ങളിൽനിന്നൂറിക്കൂടിയ ഒരു സംസ്കാരവിശേഷമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ കവിതകളിലും ഈ സംസ്കാരവിശേഷത്തിന്റെ പരിമളം പ്രസരിച്ചിരിക്കുന്നു. മഴവില്ലിന്റെ പിന്നിൽ നീലാകാശമെന്നപോലെ വള്ളത്തോളിന്റെ എല്ലാ കവിതകളുടെയും പിന്നിൽ ഈ സംസ്കാരവിശേഷം പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്നതു കാണാം. തികച്ചും വിദേശീയമായ ഇതിവൃത്തങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോഴും സമകാലികസംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചു കവിതയെഴുതുമ്പോഴും ഈ ആർഷാഭിമാനം അവയുടെ പിന്നിൽ തെളിഞ്ഞുവ

തന്നു കാണാം. ചിത്രവർണ്ണോജ്ജ്വലമായ പട്ടുവിരിപ്പിൽ അമീത്തിനിരുന്ന യേശുദേവനെ,

> "അമ്പാടിതന്നിലാച്ചങ്ങാതിമാരൊന്നി-
> ച്ചൻപാളും ഗോവിന്ദനെന്നപോലെ"

എന്നാണ് അദ്ദേഹം വർണ്ണിക്കുന്നതു്. എന്നല്ല, ക്രിസ്തുവിനും കൃഷ്ണനും തമ്മിൽ അദ്ദേഹം അഭേദംതന്നെ കല്പിക്കുന്നുണ്ടു്.

> "ക്രിസ്തുവാം കൃഷ്ണന്റെ ധർമ്മോപദേശമാം
> നിസ്തുലകോമളവേണുഗാനം...."

വാനിൽപ്പറക്കുന്ന ത്രിവർണ്ണപതാകയെ 'വാസുദേവവക്ഷസ്സിലെ വനമാല'യായിട്ടാണ് അദ്ദേഹം കാണുന്നതു്. ചർക്കയെക്കാണുന്നതോ, സുദർശനചക്രമായിട്ടും. കേവലം വേശ്യാകുലത്തിൽ ജനിച്ച ചെമ്പകവല്ലിയെന്ന പതിനാറുകാരിപ്പെണ്ണിന്റെ ചാരിത്രനിഷ്ഠയ്ക്കു നിദാനം അവളുടെ സ്വഭാവദാർഢ്യത്തിലും സഹജമായ നന്മയിലുമല്ല വള്ളത്തോൾ കാണുന്നതു്; അവൾ പാരായണംചെയ്യുന്ന 'രാമായണം'കാവ്യത്തിലാണ്. എന്നിട്ട്, ഉൾപ്പുളകത്തോടെ അദ്ദേഹം പാടുന്നു:

> "അമ്പോ, മഹിമാവിതാർഷഭൂവേ, തവ
> വൻപോർക്കളത്തിലും നിഷ്കാമകാഹളം!
> വേടക്കുടിലിലും ബ്രാഹ്മണ്യസമ്പത്തി,
> വേശത്തെരുവിലും ചാരിത്രസൗരഭം!"

(കൊച്ചുസീത)

ഏതു വിഷയം പ്രതിപാദിക്കുമ്പോഴും ഈ സ്വഭാവം വള്ളത്തോൾകവിതയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു സാധാരണമാണ്. ആർഷസംസ്കാരത്തെ പ്രകീർത്തിക്കാനുള്ള വിഭവസാഹചര്യങ്ങളെപ്പോലും പാഴിൽക്കളയരുതെന്ന് അദ്ദേഹത്തിനു് അതിരററ നിർബ്ബന്ധമുള്ളതുപോലെ തോന്നുന്നു. 'വെടികൊണ്ട പക്ഷിയെ'ക്കുറിച്ചു കവിതയെഴുതുമ്പോഴും,

> "പണ്ടത്തെ നിമ്നകൾ കതത്തരമ്മേ,
> പരാഭിഭൂപ്പിക്കുടൽ കൈവെടിഞ്ഞു."

എന്നുകൂടി അദ്ദേഹത്തിനു വിലപിച്ചേ തീരൂ. 'ഭാരതസ്ത്രീകൾ തൻ ഭാവശുദ്ധി'യും 'ചക്രഗാഥ'യും മററും ഉദാഹരണങ്ങളായി കാണുക. പ്രാചീനഭാരതീയസംസ്കാരത്തിലുള്ള അളവററ ഭക്തി തുറന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹത്തിനു് എപ്പോഴും തികഞ്ഞ അഭിമാനമാണുള്ളതു്.

"ഭാരതമാണെന്റെ ജന്മഭൂവാദ്യമ-
ധീരഋഷിശ്രേഷ്ഠരെൻപ്രപിതാമഹർ!
ബോധാർക്കരശ്മ്യങ്കുരങ്ങളുപനിഷദ്-
ഗീതങ്ങളെന്നുമെൻകുലവിദ്യകൾ;
വിശ്വത്രയത്തിൽ മേ പ്രാപ്യമായുള്ളതോ,
നശ്വരമല്ലാത്ത പൂർണ്ണമുക്തിപദം" (നമ്മുടെ മറുപടി)

വള്ളത്തോളിന്റെ ദേശീയബോധത്തിന്റെ പ്രധാനഘടകം പ്രാചീനസംസ്കാരഭക്തിയാണെന്നു കാണിക്കാൻ കൂടുതൽ തെളിവുകളുടെ ആവശ്യമില്ലല്ലോ. ഇതിൽനിന്നു മറെറാരു വാസനകൂടി പൊട്ടിമുളച്ചുനില്ക്കുന്നതു കാണാം—വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ കെടുതികൾക്കു പരിഹാരം കാണുന്നതിനുവേണ്ടി ഭൂതകാലമഹിമയിലേക്കു നോക്കാനുള്ള അനിയന്ത്രിതമായ വാസന. എന്നല്ല, പ്രാചീനമാതൃകയിൽത്തന്നെയാണു് സമകാലിക ജീവിതം ഉടച്ചുവാർക്കേണ്ടതെന്നുതന്നെ അദ്ദേഹത്തിനു പക്ഷവുമുണ്ടു്.

"ഭൂതകാലത്തിൻപ്രഭാവതന്തുക്കളാൽ
ഭൂതിമത്താമൊരു ഭാവിയെ നെയ്ക നാം"
(ഖാദിവസനങ്ങൾ കൈക്കൊൾവിനേവരും)

ആർഷസംസ്കാരമഹത്ത്വത്തിലുള്ള ഭക്ത്യാദരപൂർവ്വമായ വിശ്വാസത്തോടു് ഒട്ടിച്ചേർന്നുനില്ക്കുന്ന അന്യസംസ്കാരവിരോധത്തിന്റെ കാര്യം മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ. വള്ളത്തോളിന്റെ ദേശീയബോധത്തിൽ ഈ സ്വഭാവം കലന്നിട്ടുണ്ടോ? കലന്നിട്ടുണ്ടെന്നാണുത്തരം. 'സ്ഫടികപ്രദീപം' കൊളുത്തിക്കാണിക്കു

ന്ന ഒരു സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രകാശം നുകൎന്നുകഴിയുന്ന ഭാരതീയർ, 'പരകീയാദർശങ്ങളാകുന്ന മിന്നാമിനുങ്ങുക'ളുടെ പിന്നാലെ നടക്കുന്നതു പരിഹാസ്യമാണെന്ന കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്നു സംശയമില്ല. 'ഭാരതത്തിന്റെ ഉൽപ്പാദപങ്കജങ്ങൾ അക്ഷയദിവ്യാമൃതം' ഊറുമ്പോൾ അവളുടെ മക്കൾ പാനീയസംപ്രാപ്തിക്കുവേണ്ടി (അന്യസംസ്കാരങ്ങളാകുന്ന) പാറക്കല്ലുകൾ ഞെക്കിപ്പിഴിയുകയോ? കഷ്ടമെന്നല്ലാതെ എന്തു പറയട്ടെ. ഇങ്ങനെ ഭാരതീയാദർശമഹത്ത്വത്തെ ആവുന്നതു ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നതോടൊപ്പം, പാശ്ചാത്യസംസ്കാരം വെറും പൊള്ളത്തരമാണെന്നു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനും വള്ളത്തോൾ മടിക്കുന്നില്ല:

"പുറമെ കാണും വെണ്മയുള്ളിലില്ലിവൎക്കു, തി-
ച്ചെറുപാടത്തെച്ചേറിന്നൊപ്പമേ കറുത്തതാം."

(ഒരു ക്രിസ്തുപുത്രനോട്)

ഈ മനോഭാവത്തെ ഇന്നു നാം എങ്ങനെ മൂല്യനിർണ്ണയം ചെയ്യും? ഭാരതീയസാമൂഹ്യജീവിതത്തിൽ ആംഗലസംസ്കാരസമ്പർക്കം വരുത്തിയിട്ടുള്ള അത്ഭുതകരവും അഭൂതപൂർവ്വവുമായ പരിഷ്കാരങ്ങളെക്കുറിച്ചു നിഷ്പക്ഷബുദ്ധിയോടുകൂടി പഠിച്ചുതുടങ്ങുന്ന ഈയവസരത്തിൽ ഇമ്മാതിരിയൊരു മനോഭാവത്തെച്ചൊല്ലി വള്ളത്തോൾക്കവിതയ്ക്കു സ്തുതിഗീതമാലപിക്കുക നമുക്കു സാധ്യമല്ല.

ഇനിയും ഒരു വികാരം കൂടിയുണ്ടല്ലോ, നമ്മുടെ ദേശീയബോധത്തിന്റെ ഘടകമായിട്ട്—അനാചാരധ്വംസനത്തിന്നുള്ള വെമ്പൽ. അതും വള്ളത്തോളിന്റെ ദേശീയബോധത്തിലുണ്ട്—ഇന്ത്യൻദേശീയബോധത്തിന്റെ എല്ലാത്തരം അപൂർണ്ണതകളോടും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളോടും കൂടി. അനാചാരങ്ങളെ മുഴുവൻ അവയുടെ ശരിയായ മുഴുപ്പിൽ ദർശിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന്നു കഴിഞ്ഞില്ലെന്നുള്ളതാണ് അതിലുള്ള അപൂർണ്ണത. വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ, ചെറിയ ഒരു വിശദീകരണം ആവ

ശ്യമായി വരുന്നു. 'അയിത്തം' അക്കാലത്തെ ഏററവും വലിയ ഒരു ദുരാചാരമായിരുന്നു. അതു ദൂരീകരിക്കാതെ സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിക്കുന്നതിൽ വലിയ അർത്ഥമില്ലെന്നായിരുന്നു കുമാരനാശാന്റെ വാദം. ('ഒരു തീയക്കുട്ടിയുടെ വിലാപം' നോക്കുക.) "കുപ്പയിനകത്തു കൂടിക്കിടക്കുന്ന വെള്ളം പുറമേനിന്നടിക്കുന്ന വെള്ളത്തേക്കാൾ അപായകരമാണു്. നാം നമ്മുടെ സമുദായത്തിൽ എല്ലാ മാതിരി അടിമത്തങ്ങളെയും വിടാതെ വെച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ, പുറത്തുള്ളവർ നമുക്കു ഭരണാധികാരസമത്വം അനുവദിച്ചു തരാൻ മഹാമനസ്കത കാണിക്കണമെന്നാവശ്യപ്പെടുന്നതു് അസംബന്ധമാകുന്നു" എന്നു ടാഗോർ പറഞ്ഞതിലും ഇതേ ആശയഗതിതന്നെയാണു് നിഴലിച്ചു കാണുന്നതു്. ഇക്കാര്യത്തിൽ വള്ളത്തോളിന്റെ നിലപാടെന്തായിരുന്നു?

"തീണ്ടൊല്ലാ തൊടല്ലെന്നു തങ്ങൾ തങ്ങളെ മൗഢ്യം
പൂണ്ടാട്ടിയോടിക്കുന്ന ഘോഷമെന്നോളം നില്ക്കും,
അന്നോളം ശ്രവിക്കാ നാമാർഷധർമ്മത്തിൻഗാനം!
അന്നോളം തിരിച്ചെത്താ ഭ്രഷ്ടർ നാം സ്വരാജ്യത്തിൽ"

(ഐക്യമേ സേവ്യാൽ സേവ്യം.)

എന്നു ഖണ്ഡിതമായ സ്വരത്തിൽ അദ്ദേഹം ഗർജ്ജിക്കുന്നുണ്ടു്— 1925-ൽ. എന്നാൽ 1927-ലെഴുതിയ 'നമ്മുടെ മറുപടി'യിൽ അയിത്തോച്ചാടനം കേവലം ആനുഷംഗികപ്രാധാന്യമുള്ള ഒരു കർത്തവ്യമായിട്ടുമാത്രമേ അദ്ദേഹം കരുതുന്നുള്ളു.

"സോദരർതമ്മിലെപ്പോരൊരു പോരല്ല
സൗഹൃദത്തിന്റെ കലങ്ങിമറിയലാം."

അയിത്തത്തെപ്പററി പറയുമ്പോൾമാത്രമല്ല, മറേറതു് അനാചാരത്തിന്നെതിരായി ശബ്ദമുയർത്തുന്നിടത്തും ഇമ്മാതിരി വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതു കാണാം. 'ഒരു കിഴവൻപോരാളു്' എന്ന കവിതയിൽ സതിസമ്പ്രദായത്തെ 'പൈശാചിക'മെന്നു പറഞ്ഞു് അപലപിക്കുന്നു. അതേസമയത്തു്, 'ഹ

രേക്ഷ്ണ്ണ!' എന്ന കവിതയിൽ, 'സ്വമേധയാ' ഭർത്താവിന്റെ ചിതയിൽ ചാടി ജീവത്യാഗം ചെയ്ത 'മഹാസതി'യെ അഭിമാനാഭിനന്ദനങ്ങളോടെ സ്മരിക്കുന്നതാണു കാണുന്നതു്. ഹിന്ദു-മുസ്ലീം ഐക്യത്തിനുവേണ്ടി ഹൃദയസ്പൃക്കാം വിധം അഭ്യർത്ഥിക്കുന്ന അദ്ദേഹനാവു തന്നെയാണു് പൂർവ്വികരുടെ ക്ഷത്രിയരക്തമുൾപ്പൂണ്ടിരിക്കുന്ന നായർ വധൂമണി ഒരു മുഹമ്മദീയന്റെ കഴുത്തിൽ കത്തിവെയ്ക്കുന്നതു് ആഹ്ലാദത്തോടുകൂടി വിവരിക്കുന്നതു്!....ഇത്തരം വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ വള്ളത്തോളിൽ കാണുന്നതിൽ വിസ്മയിക്കാനില്ല. അതിൽ അശേഷം അസ്വാഭാവികതയില്ല. പൗരാണികമായ എല്ലാററിനേയും ഭക്തിപൂർവ്വം വാഴ്ത്തുകയും അതേസമയം അതിന്റെ സൃഷ്ടികളായ അനാചാരങ്ങളെ വീറോടുകൂടി എതിർക്കുകയും, എങ്കകാലത്തു ചെയ്യുകയെന്നതു ദുഷ്കരമായ ഒരേർപ്പാടാണു്. നിർവികാരമായ യുക്തിബോധവും മൂർച്ചയേറിയ ശാസ്ത്രീയവിശകലനപാടവവും മാത്രമേ ഇവിടെ വിജയം വരിക്കുകയുള്ളൂ. വള്ളത്തോളിൽമാത്രമല്ല, നമ്മുടെ ശുദ്ധദേശീയവാദികളിൽ ഒട്ടുമുക്കാൽപേരിലും ഈ ഗുണങ്ങൾ തിരയുന്നതു പാഴ്‌വേലയാണു്.

ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, ഒരു 'റിവൈവലിസ്റ്റു്'വാസനയും (അതിന്റെ സന്താനമായ ദേശസ്വാതന്ത്ര്യദാഹവും) സമുദായപരിഷ്കരണേച്ഛയും കൂടികലർന്നുണ്ടായ രാസയോഗത്തിന്റെ ഫലമാണു് വള്ളത്തോളിന്റെ ദേശീയബോധം. അതിൽ സങ്കുചിതത്വങ്ങളുണ്ടു്, വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുണ്ടു്. പുരോഗമനപരമെന്നും വിപ്ലവാത്മകമെന്നും ശങ്കകൂടാതെ വിളിക്കാവുന്ന ആശയധാരകൾ അതുൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ടോ എന്നതു സംശയമാണു്. എങ്കി

ലും ഈ പോരായ്മകളെ വിസ്മരിപ്പിക്കാനുള്ള ഐന്ദ്രജാലിക
മായ കഴിവു മനോഹരമായ ആ കാവ്യശൈലിക്കുണ്ട്. ശ്രവ
ണമധുരമായ സളരകോമളപദങ്ങൾ അടിവെച്ചടിവെച്ചുവന്നു വാ
യനക്കാരന്റെ ഇന്ദ്രിയവേദിയിൽ നാദമുതിർക്കുമ്പോൾ ആത്മ
വിസ്മൃതിയാർന്ന് അയാളതിൽ ലയിച്ചിരുന്നുപോവുകയേയുള്ളൂ.
വള്ളത്തോളിന്റെ വിജയം കിടക്കുന്നതവിടെയാണ്.

നോവൽ

നോവൽസാഹിത്യം—ബാലപാഠം

കഷ്ടിച്ചു രണ്ടുനൂറ്റാണ്ടുകളുടെ ചരിത്രമേ നോവലിനുള്ളുവെങ്കിലും ഇന്നു സാഹിത്യത്തിലെ ഏററവും പ്രബലമായ ശാഖയായി നില്ക്കുന്നതു നോവലാണു്. അത്രമാത്രം അത്ഭുതകരമായ വളർച്ച ചുരുങ്ങിയ ഈ കാലയളവിനുള്ളിൽ അതിനു സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. ആധുനികയുഗത്തിന്റെ സർഗ്ഗവാസനയുടെ പ്രകടനോപാധി എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കത്തക്കവണ്ണം അതു് ഇതരശാഖകളെ അതിശയിക്കുന്ന പുഷ്ടിയോടുകൂടി പ്രാമുഖ്യം നേടുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഈ വളർച്ചയ്ക്കിടയിൽ നോവലിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വിവരണാതീതമായ സങ്കീർണ്ണതകൾ കടന്നുകൂടിയിട്ടുമുണ്ടു്—പ്രകടമായ വൈരുധ്യങ്ങളും വൈചിത്ര്യങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സങ്കീർണ്ണതകൾ. അതുകൊണ്ടു് ഒരു നോവലിനും ഒരു നാടകത്തിനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ഇന്നു് ഒരു നോവലിനും മറെറാരു നോവലിനും തമ്മിൽ ചിലപ്പോൾ കണ്ടെന്നു വരും. അതിന്റെ ഫലമായി നോവലെന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെസ്സംബന്ധിച്ചു് ഒരു പൊതുവിവരണം നല്കുക ഇന്നു് പ്രയാസമാണു്. പ്രയാസമാണെന്നല്ല, അസാധ്യമാണെന്നു പറഞ്ഞാലും തെററില്ല. നോവലുകളെസ്സംബന്ധിച്ചു് ആധികാരികമായി അഭിപ്രായം രേഖപ്പെടുത്താൻ യോഗ്യതയുള്ള വലിയ പണ്ഡിതന്മാർപോലും പൊതുവായ ചില വശങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതിനുമാത്രമേ ഇക്കാലത്തു ശ്രമിക്കാറുള്ളു.

അതിൽ അത്ഭുതപ്പെടാനുമില്ല. നോവലെന്നു പറയുന്നതു തികച്ചും വൈയക്തികമായ ഒരു സാഹിത്യരൂപമാണു്. (നോവലിലെ ഉള്ളടക്കത്തെയല്ല ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതു്. നോവലിസ്റ്റിനു് ഉള്ളടക്കത്തോടുള്ള ബന്ധത്തെയാണു്.) ഏതാണ്ടു കവിതപോലെതന്നെ. നോവലിസ്റ്റിന്റെ സ്വഭാവഘടനയനുസരിച്ചു് അയാളുടെ കൃതികളിൽ ആത്മനിഷ്ഠമോ വസ്തുനിഷ്ഠമോ ആയ അംശം ഏറിനിന്നെന്നുവരും. അതു വേറെകാര്യം. പക്ഷേ, ഇതിഹാസങ്ങൾക്കും പുരാണങ്ങൾക്കും റൊമാൻസുകൾക്കുമുള്ളത്ര സാമൂഹ്യസ്വഭാവമോ പൊതുസ്വഭാവമോ നോവലുകൾക്കില്ല. നോവലിന്റെ ആവിർഭാവംതന്നെ ഇപ്പറഞ്ഞ സാഹിത്യരൂപങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിച്ചുകണ്ട സാമൂഹ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള ഒരു വെല്ലുവിളിയായിട്ടാണെന്നു് ഒരുകൂട്ടർക്കു് വാദമുണ്ടു്. അങ്ങനെ ശക്തിയുക്തം വാദിക്കുന്ന ഒരാളാണു് ആർനോൾഡ് കെററിൽ. * ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ തകർച്ചമൂലം സാമുദായികഘടനയിലുണ്ടായ മാററങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനശക്തിയുടെ സന്താനമാണു് നോവലെന്നു് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഈ മാററങ്ങളിൽ പ്രധാനമായ ഒന്നു സമൂഹത്തിന്റെ കെട്ടുറപ്പു ശിഥിലമായതും വ്യക്തികൾ തങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വങ്ങളെ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്തുകൊണ്ടു് ഉയർന്നുവന്നതുമാണു്. വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഈ പ്രഖ്യാപനം സാഹിത്യത്തിലേക്കു പകർന്നപ്പോൾ രണ്ടു പ്രത്യേകതകൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയുണ്ടായി: ഒന്നു് നാമിപ്പോൾ പറഞ്ഞതുതന്നെ—ഇതിഹാസപുരാണാദികളിൽ സാമൂഹ്യാഭിരുചികൾക്കുണ്ടായിരുന്ന ആധിപത്യത്തിന്റെ സ്ഥാനം നോവലിൽ വൈയക്തികാഭിരുചികൾ കരസ്ഥമാക്കി. യാഥാർത്ഥ്യലോകത്തിലെ അസുഖകരങ്ങളായ വസ്തുതകൾ കാണാൻ കൂട്ടാക്കാതെ ഭാവനാസൃഷ്ടമായ കാല്പനികലോകങ്ങളുടെ സുഖകര

* Arnold Kettle, Introduction to the Einglish Novel

മായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ വിഹരിക്കുവാനുള്ള ഫ്യൂഡൽ വാസനക്കു പകരം, യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ നേരിൽ നോക്കിക്കാണുവാനും അവയെ—കഴിയുന്നതും അവയെമാത്രം—ചിത്രീകരിക്കാനുമുള്ള വാസന നോവലിസ്റ്റുകൾ കാണിച്ചുവെന്നുള്ളതാണ് രണ്ടാമത്തെ പ്രത്യേകത. ഈ പ്രത്യേകതയുടെ കാര്യം പിന്നീടു വിശദീകരിക്കുന്നതാണ്. തല്ക്കാലം മനസ്സിലാക്കാനുള്ളതു്, നോവൽ തികച്ചും വൈയക്തികമായ ഒരു സാഹിത്യരൂപമാണെന്നുള്ള വസ്തുതയാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് വ്യക്തികളുടെ ഭിന്നങ്ങളും വിചിത്രങ്ങളുമായ അഭിരുചികൾക്കനുസരണമായി അത്രമാത്രം അമ്പരിപ്പിക്കുന്ന വിഭിന്നതകളുടെ വിളനിലമായി നോവൽസാഹിത്യശാഖ കാണപ്പെടുന്നതും. സാമൂഹ്യഭാവങ്ങളെ യാന്ത്രികമായ നിയമങ്ങളാൽ ബദ്ധമായ രൂപങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് നോവലെന്നു പറയാറുണ്ടായിരുന്നു. എമിലിസോളപോലും ഒരിടത്തു പറയുന്നുണ്ട്, ആത്യന്തികമായി നോവലിസ്റ്റിന്റെ വൈയക്തികമായ അഭിരുചിയാണ് അയാളുടെ കൃതികളെ വിലപ്പെട്ടതാക്കിത്തീർക്കുന്നതെന്ന്. ശുദ്ധനോവലിസ്റ്റുകളായ (Pure Novelists) ഫ്ളാബേർട്ട്, ഹെൻട്രി ജെയിംസ്, കോണ്റാർഡ് തുടങ്ങിയവരുടെ നോവലുകൾ തികച്ചും ആത്മനിഷ്ഠഭാവങ്ങളുടെ പ്രകടനങ്ങളാണെന്ന കാര്യം പ്രസിദ്ധവുമാണല്ലോ. ടോൾസ്റ്റോയിയും (What is art?) ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിയും (Letter to Nikolay Strakhou) മററും തങ്ങളെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന ഈ പരമാർത്ഥം പല പ്രകാരത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിവെച്ചിട്ടുണ്ട്.

വാസ്തവം, ഓരോ നോവലിസ്റ്റും തന്റേതായ ഒരു സാഹിത്യരൂപം നിർമ്മിക്കുന്നതിനാണ് പരിശ്രമിക്കുന്നതു്. ഇതിനെക്കുറിച്ചു ടോൾസ്റ്റോയ് ഒരു ദിക്കിൽ ഭംഗിയായി പറയുന്നുണ്ട്: ‘‘ഓരോ വലിയ കലാകാരനും തന്റെ സ്വന്തമായ രൂപം സൃഷ്ടിച്ചേ തീരൂ എന്നെനിക്കു തോന്നുന്നു. കലാസൃഷ്ടി

കളുടെ ഉള്ളടക്കം അനന്തമായ വൈവിധ്യമാൎന്നതായിരിക്കും. ഒരിക്കൽ പാരീസിലുള്ള തിയേററിൽനിന്നു മടങ്ങുമ്പോൾ ഞാനും ടർജനീവുംകൂടി ഇക്കാര്യം ചൎച്ചചെയ്യുകയുണ്ടായി. റഷ്യൻസാഹിത്യത്തിലെ ഏററവും മികച്ച കൃതികളെക്കുറിച്ചു ഞങ്ങളപ്പോൾ അനുസ്മരിച്ചു. അവ ഓരോന്നിന്റെയും രൂപം തികച്ചും 'ഒറിജിനൽ' ആണെന്നു ഞങ്ങൾക്കു തോന്നുകയും ചെയ്തു." * ഗോഗോളിന്റെയും ടർജനീവിന്റെയും ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിയുടെയും ലർമെന്റോവിന്റെയും തന്റെയും മികച്ച കൃതികളെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടി ഇക്കാര്യം അദ്ദേഹം സമൎത്ഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആധുനികനായ മാർക്ക്ഷോറർ. നോവലിന്റെ 'ടെക്നിക്' ഒരു 'കണ്ടെത്തൽ' ആണെന്നു പറയുന്നതിന്റെ അൎത്ഥവും ഇതുതന്നെ. നോവലുകളെക്കുറിച്ചു പഠിക്കാനും ചിന്തിക്കാനും ആയുസ്സുതന്നെ ഉഴിഞ്ഞുവെച്ചിട്ടുള്ള വിമൎശകന്മാരിൽ അധികംപേരും ഈ വസ്തുത ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടു നോവലുകളുടെ പൊതുസ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചു പ്രമാദമററ വിവരണങ്ങൾ നല്കുക ഇന്നു പ്രയാസമായിത്തീൎന്നിട്ടുണ്ട്. "പ്രമുഖമായ ഓരോ നോവലിന്റെയും ആവിർഭാവത്തോടുകൂടി ഒരു സാഹിത്യരൂപമെന്നനിലയ്ക്കു നോവലിനു നാം നല്കുന്ന വ്യാഖ്യാനത്തിനും കുറെയൊക്കെ മാററം വന്നേ തീരൂ." എന്നു സ്വയം ഒരു നോവലിസ്റ്റും അതിനെക്കാളേറെ നോവൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ ആധികാരികവക്താവുമായ വാൾട്ടർ അല്ലൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. അല്പമായിട്ടെങ്കിലും നോവൽ വായിക്കുന്ന ശീലമുള്ളവർക്കെല്ലാം ഈ പ്രസ്താവം എത്ര പരമാൎത്ഥമാണെന്നു ബോധ്യമായിക്കാണും.

കാര്യത്തിന്റെ കിടപ്പ് ഇങ്ങനെയൊക്കെയാണെങ്കിലും അത്യന്തഭിന്നങ്ങളായ ബാഹ്യഭാവങ്ങൾക്കിടയിൽ നോവലു

* A. B. Goldenveizer (Ed) Talks with Tolstoy.

കൾ ചില പൊതുസ്വഭാവങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്നതു കാണാനും അവയെ വിവരിക്കാനും വിമർശകന്മാർ പരിശ്രമിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ല. ആ പൊതുസ്വഭാവങ്ങൾക്കു ചില അപവാദങ്ങളും കണ്ടേക്കുമെന്ന സങ്കല്പത്തോടെ അവ എന്തൊക്കെയാണെന്നു നമുക്കു പരിശോധിക്കാം.

ആദ്യമായി നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുന്നതു നോവലുകളെല്ലാം കഥകളാണെന്ന വസ്തുതയാണ്. അഥവാ നോവലുകൾ പൊതുവിൽ കഥകളിലധിഷ്ഠിതമാണെവസ്തുതയാണ്. കഥ പറയുന്ന ഏർപ്പാടിനെക്കുറിച്ചു നല്ലതും ചീത്തയുമായ അഭിപ്രായങ്ങൾ നോവലിസ്റ്റുകൾതന്നെ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. കഥ 'ഒരു നാശ'മാണെന്ന് ഇ. എം. ഫോസ്റ്റർ; കഥയെന്നതു "കലയുടെ ഒരു വഷളൻസന്താന"മാണെന്നു ഹെൻട്രിജെയിംസ്; കഥയെന്നല്ല, ഒരു പ്രമേയംപോലുമില്ലാതെ നോവലെഴുതാനാണ് തന്റെ ആഗ്രഹമെന്നു ഫ്ളാബർട്ട്. എങ്കിലും ഇക്കൂട്ടർക്കും കഥയെ പാടേയങ്ങു പരിത്യജിച്ചുകൊണ്ടോ വിസ്മരിച്ചുകൊണ്ടോ നോവലെഴുതാൻ കഴിയുന്നില്ല. നോവലെന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുന്നതിന്നിടയ്ക്കു ഫോസ്റ്റർതന്നെ പറയുന്നു, "ഒരു നോവലിന്റെ അടിസ്ഥാനം കഥയാണ്" എന്ന്. മറ്റൊരു നോവലിസ്റ്റ് കഥയുടെ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ച് കുറെക്കൂടി ഭംഗിയായി പറയുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്; ഒരു നോവലെഴുതുമ്പോൾ നിങ്ങൾ ആദ്യമായി പരിഗണിക്കേണ്ടതു കഥയാണ്; അടുത്തതായി കഥയാണ്; അടുത്തതായും കഥയാണ്! കുറെക്കൂടി അന്തസ്സായി പറയണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ നിങ്ങൾ പ്രമേയമെന്നു പറഞ്ഞുകൊള്ളുക.' (ഫോർസ് മഡോക്സ് ഫോർഡ്)

ഇവിടെ ഒരു ചോദ്യം. കഥയാണ് നോവലെങ്കിൽ പഴയ അറബിക്കഥകളും വിക്രമാദിത്യൻകഥകളും മററും നോവലല്ലേ? ഇവയ്ക്കും നോവലിനും തമ്മിൽ എന്താണ് വ്യത്യാസം?

ഇതിനുത്തരം കണ്ടുകൊണ്ടുവേണം നമുക്കു മുന്നോട്ടു നീങ്ങുക. നോവൽ കഥയാണെങ്കിലും, കഥകളെല്ലാം നോവലുകളല്ല. നോവലിലെ കഥയ്ക്കു ചില പ്രത്യേകതകളുണ്ടു്. എന്തൊക്കെയാണു് ആ പ്രത്യേകതകൾ? ഇവിടെ പ്രധാനമായി എനിക്കെടുത്തു പറയാനുള്ളതു് നോവലിലെ കഥയിലെ ഐകാഗ്ര്യത്തെക്കുറിച്ചാണു്. 'യൂണിററി' (Unity) എന്ന ഇംഗ്ലീഷുപദം ഉപയോഗിച്ചാൽ കൂടുതൽ ശരിയാകും. നോവലിലെ കഥയിലെ കലാപരമായ പ്രത്യേകതകളെക്കുറിച്ചു ചിന്തിച്ചിട്ടുള്ളവരെല്ലാം പണ്ടുമുതലിന്നുവരെ ഇക്കാര്യം പ്രത്യേകമെടുത്തു പറയുന്നുണ്ടു്. ഇതിഹാസപുരാണാദികളിലും റൊമാൻസുകളിലുമെല്ലാം കഥാഖ്യാനത്തിൽ ഐകാഗ്ര്യമെന്നൊന്നു കാണുകയില്ല. കഥയങ്ങനെ ശാഖോപശാഖകളായി പടൎന്നു പന്തലിച്ചുകിടക്കും. ശാഖാചംക്രമണം അതിലെ സാധാരണമായ ഏൎപ്പാടുമായിരിക്കും. എന്നാൽ നോവലിലെ കഥ എപ്പോഴും ഒരൊററ കേന്ദ്രബിന്ദുവിൽ തറച്ചുനില്ക്കുന്നതായനുഭവപ്പെടും. (ടോൾസ്റ്റോയി ഇതിനെ 'ഫോക്കസ്' എന്നു പറയുന്നു.) അതിനു ഭംഗിയായ അവയവപ്പൊരുത്തമുണ്ടായിരിക്കും. എല്ലാററിനുമുപരിയായി, പല ഘടകങ്ങളായി വിഭജിക്കാനാവാത്ത ഒരു സമഗ്രശോഭയും അതിനുണ്ടായിരിക്കും. അതായതു് ഒരംശംപോലും നല്ലൊരു നോവലിലെ കഥയിൽനിന്നു എടുത്തു് മാററാനുണ്ടായിരിക്കുകയില്ലെന്നു സാരം. 'വാനിററിഫെയർ,' 'അന്നാകരിനീന' എന്നിങ്ങനെയുള്ള, ഇരുകഥകൾ തുന്നിച്ചേൎത്തിരിക്കുന്ന നോവലുകളിൽപ്പോലും ആ കഥാംശങ്ങളൊക്കെയും അവിഭക്തമാംവിധം കൂടിച്ചേൎന്നതുമൂലം നല്ല ഐകാഗ്ര്യം അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ടു്.

ഇതു കണ്ടിട്ടുതന്നെയാണു്, ഇ. എം. ഫോസ്റ്റർ നോവലുകളുടെ ഘടനയെ സംഗീതത്തിൻെറ ഘടനയോടു സാദൃശ്യപ്പെടുത്തിയതു്. (In music fiction is likely to find its nearest parallel'—Aspeets of the novel) നോവലിൻെറ

'സംഗീതാവല്ക്കരണം'(Musicalization) ത്തെക്കുറിച്ചു പറയു
മ്പോൾ ആൽഡസ്ഹക്സ്‌ലി ഉദ്ദേശിക്കുന്നതും ഏതാണ്ടിതുത
ന്നെയാണു്. സംഭവങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളുമെല്ലാം, ഒരു 'ഓർക്ക
സ്ട്രാ'യിൽ വിവിധനാദധാരകളെയെന്നപോലെ, ഏകല
യോന്മുഖമായി സമ്മേളിപ്പിച്ചു് ഇണക്കിയിരിക്കണമെന്നർത്ഥം.
അതിൻെറ ഫലമോ? ഐകാഗ്ര്യംതന്നെ.

ഈ ഐകാഗ്ര്യത്തിനു ഭംഗം സംഭവിക്കരുതെങ്കിൽ, കഥ
യിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾക്കെല്ലാം സംഭവ്യത
(Probablity) എന്ന ഗുണമുണ്ടായേ തീരൂ. (യുക്തിശില്പപര
മായ ഐകാഗ്ര്യത്തെ നിലനിർത്തണമെങ്കിൽ സംഭവ്യത കൂടാ
തെ പറ്റില്ലല്ലോ) ഇതേക്കുറിച്ചു നാം മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ചതാണു്.
പഴയ റൊമാൻസുകളിലെ കഥകളൊന്നും ഈ ലോകത്തു നടക്കു
ന്നതല്ല; നടക്കാവുന്നതുമല്ല. ഈ ലോകത്തു നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങ
ളിൽനിന്നകന്നു് സാങ്കല്പികലോകത്തിൽ വിഹരിക്കാനുള്ള വാ
സനയാണല്ലോ അവയുടെ കർത്താക്കൾ കാണിച്ചതു്. എന്നാൽ
നോവൽകർത്താക്കളാകട്ടെ, യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കാ
നുള്ള മനോഭാവമാണു് പ്രദർശിപ്പിച്ചതു്. അതുകൊണ്ടു്, എ
ന്തെഴുതുമ്പോഴും, അതു് ഈ ലോകത്തിൽ സംഭവിക്കാവുന്നതാ
യിരിക്കണമെന്ന കാര്യത്തിൽ അവർ സജീവമായ നിഷ്കർഷയും
വെച്ചിരുന്നു. 'സയിൻറിഫിക്റിയലിസ'ത്തിൻെറ ശത്രുവാ
യിരുന്ന മോപ്പസാങ്ങ്പോലും നോവലിൽ യാഥാർത്ഥ്യബോധം
നിലനിർത്തേണ്ടതു് എത്രമാത്രം അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നു് ഒരി
ടത്തു പറയുന്നുണ്ടു്. (Introduction to pierrect fean) 'കുന്ദല
ത'യെ എം. പി. പോൾ നോവൽവിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുത്താൻ
കൂട്ടാക്കാത്തതും ഈ തത്വത്തിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടാണു്.
സംഭവ്യതയെന്ന ഗുണം അതിൽ ഇല്ല. സംഭവ്യതയിലുള്ള നി
ഷ്കർഷനിമിത്തം എല്ലാ നോവലുകളിലും ദേശകാലകൃതമായ ഒരു
സജീവപശ്ചാത്തലം രൂപീകൃതമാകാതെ പറ്റില്ല. വിക്രമാ

ദിത്യൻകഥ ഈ ലോകമൊഴിച്ചുള്ള ഏതു ലോകത്തിൽ നടന്നതുമാകാം; ഏതുകാലത്തു നടന്നതുമാകാം. നോവലിലെ കഥയാകട്ടെ, ഈ ലോകത്തിലെ ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥലത്ത് ഒരു പ്രത്യേകകാലത്ത് നടന്നതാണെന്ന പ്രതീതിയുളവാക്കും; ''പണ്ടു പണ്ടു പടപോയ കാലത്ത്'' എന്നു പറയുന്നതിനു നോവലിൽ പ്രസക്തിയില്ല. ('ഇന്ദുലേഖ', 'ധർമ്മരാജാ' 'ഓടയിൽനിന്ന്', 'ചെമ്മീൻ', 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം) തുടങ്ങിയ ഏതു നോവലെടുത്തു നോക്കിയാലും ദേശകാലകൃതമായ പശ്ചാത്തലം അവയിലെ ഒരു സജീവഘടകമാണെന്നു നിങ്ങൾക്കു കാണാം.)

നോവലിലെ കഥയുടെ മൂന്നാമത്തെ പ്രത്യേകത അതിലെ സംഭവങ്ങളുടെ സംവിധാനത്തിൽ കാണുന്ന യുക്തിഭദ്രതയാണ്. (സംഭവ്യതയെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞപ്പോൾ ഇതു സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ.) വിക്രമാദിത്യൻകഥകളും അറബിക്കഥകളുമെല്ലാം അനുവാചകരെക്കൊണ്ടു കൂടെക്കൂടെ ചോദിപ്പിക്കുന്നത് ഒരൊറ്റ ചോദ്യമായിരിക്കും. എന്നിട്ട്? എന്നിട്ട്? എന്നിട്ട്?........ ഈ ചോദ്യംതന്നെ! അടുത്തതായി എന്താണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്നറിയാനുള്ള ബാലിശമായ ജിജ്ഞാസ അനുവാചകരിൽ ഉളവാക്കുന്നതിലാണ് അതിന്റെ ജീവൻ ഇരിക്കുന്നതും. എന്നാൽ നോവലിലെ കഥയെ അനുസന്ധാനം ചെയ്യുമ്പോൾ 'എന്തുകൊണ്ട്?' എന്ന ചോദ്യത്തിനാണ് പ്രസക്തിയുള്ളത്. 'എന്തുകൊണ്ട് ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നു,' അല്ലെങ്കിൽ ''എന്തുകൊണ്ട് അങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നില്ല'' എന്ന ചോദ്യത്തിനു സമുചിതമായ ഉത്തരം നൽകാനാണ് ആ കഥയുടെ ശ്രമം. കഥാഗതിക്കു കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ കെട്ടുറപ്പ് ഉണ്ടായിരിക്കുമെന്നു സാരം. ഇതിഹാസങ്ങളിലെ 'കഥ' നോവലിൽ 'ഇതിവൃത്ത'മായി മാറുമെന്ന് ഇ. എം. ഫോസ്റ്റർ പറയുന്നതിന്റെ പൊരുളിതാണ്. 'കഥ'ക്കും 'ഇതിവൃത്ത'ത്തിനും തമ്മിലുള്ള

വ്യത്യാസം ഇലോം ലളിതമായ ഒരു ഉദാഹരണത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. "രാജാവു മരിച്ചു; ഏറെത്താമസിയാതെ രാജ്ഞിയും മരിച്ചു" എന്നു പറഞ്ഞാൽ അതു കഥയായി. "രാജാവു മരിച്ചു; അതിന്റെ ദുഃഖംമൂലം ഏറെത്താമസിയാതെ രാജ്ഞിയും മരിച്ചു" എന്നു പറയുമ്പോൾ അതു് ഇതിവൃത്തവുമാകും. രണ്ടാമത്തെ ആഖ്യാനത്തിൽ യുക്തിദീക്ഷയുണ്ടെന്ന കാര്യം ശ്രദ്ധിക്കുക. ഒരു നോവലിന്റെ കഥയിലെ സമസ്തഘടകങ്ങളെയും സമഞ്ജസമായി കോർത്തിണക്കുന്നതു് യുക്തിബോധത്തിന്റെ ഒരു പൊന്നനൂലായിരിക്കും. 'നോവലിന്റെ ഉയർച്ച' (The rise of the novel) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ കർത്താവു് അയാൻവാററ് (Ianwat) 17-ാം നൂററാണ്ടിലെ 'ഫിലസോഫിക്കൽ റിയലി'സത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാക്കളായ ഡകാർത്തെ (Descartes), ലോക്ക് (Locke) തുടങ്ങിയ യുക്തിവാദികളായ ദാർശനികരുടെ യാഥാർത്ഥ്യാന്വേഷണത്തിന്റെ സമാന്തരഭാവമായിട്ടാണു് നോവലിന്റെ ഉയർച്ചയെ കാണുന്നതെന്ന കാര്യം ഇവിടെ സ്മരണീയമാണു്. പഴയ കഥകൾ അയുക്തികമായ സങ്കല്പത്തിന്റെയും അന്ധവിശ്വാസത്തിന്റെയും സന്തതികളാണു്. നോവലാകട്ടെ, യുക്തിബോധത്തിന്റെ സന്താനവുമാണു്. ഇതാണു് വ്യത്യാസം. ഈ വ്യത്യാസം വളരെ വലുതുമാണു്. നോവലിനെ ഈ യുഗത്തിന്റെ സദ്വാസനയുടെ ആവിഷ്കരണോപാധിയായി തീരത്തക്കവിധം ഗൗരവമുള്ളതാക്കിത്തീർത്തതു് ഈ പ്രത്യേകതയാണു്.

ഇക്കാരണത്താൽ നോവലിലെ കഥയുടെ സമാപനത്തിനു് എപ്പോഴും ഒരു അനിവാര്യത ഉണ്ടായിരിക്കും. അതായതു്, ആ കഥ അങ്ങനെയേ കലാശിക്കൂ. മറെറാരു വിധത്തിൽ കലാശിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ല എന്നു നമുക്കു ബോദ്ധ്യമാകുമെന്നർത്ഥം. അതിനകത്തെ ഒരു കഥാപാത്രം അവസാനം ഇങ്ങനെ വിലപിച്ചുവെന്നുവരാം. "അന്നങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കാതിരുന്നെങ്കിൽ

ഇന്നീ വിധി എനിക്കു വരില്ലായിരുന്നു, കഷ്ടം!" പക്ഷേ
"അന്നു്" ആ പ്രത്യേകസന്ദർഭത്തിൽ അങ്ങിനെയല്ലാതെ പ്രവ
ൎത്തിക്കുക അയാൾക്കു സാധ്യമല്ലെന്നു നമുക്കു തോന്നും. അത്ത
രത്തിലായിരിക്കും അയാളുടെ സ്വഭാവചിത്രീകരണം. ഇവി
ടെ പാത്രസൃഷ്ടി എന്ന പ്രമേയമാണു് ഉയർന്നുവന്നതു്.
അതേക്കുറിച്ചു് ഒരു സൂചന നല്കാനേ തല്ക്കാലം നിവൃത്തിയു
ള്ളൂ. വിശ്വാസ്യതയും വിശേഷവ്യക്തിത്വവും പുലൎത്തുന്ന
കഥാപാത്രങ്ങൾ നോവലിലുണ്ടായിരുന്നേ പററു. അവയുടെ
ക്രിയകളെ നയിക്കുന്നതിൽ ചുററുപാടുകൾക്കുള്ളതിലേറെ
പങ്കു് അവയുടെ സ്വഭാവങ്ങൾക്കു് ഉണ്ടായിരിക്കുകയും ചെയ്യും.
ഇതിനെല്ലാററിന്നുമുപരിയായി നോവലിലെ കഥാഖ്യാനത്തി
ലെങ്ങും ഒരൊററ ജീവിതവീക്ഷണത്തിന്റെ പ്രതിഫലവും നമു
ക്കു സ്പഷ്ടമായി കാണാൻ കഴിയും. ആ വീക്ഷണം നമുക്കു രുചി
ക്കുന്നതോ രുചിക്കാത്തതോ ആകാം. പക്ഷേ സംഭവങ്ങളെ തിര
ഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും ക്രമീകരിക്കുന്നതിലുമെല്ലാം ഒരു പ്രത്യേകവീ
ക്ഷണഗതി ആദ്യാവസാനം അതിൽ പ്രവൎത്തിക്കുന്നതായി നമു
ക്കനുഭവപ്പെടുകതന്നെ ചെയ്യും. ഈ വീക്ഷണഗതിയിൽ നോ
വലിസ്റ്റു് സംഭവങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്ന സമ്പ്രദായംകൂടി ഉൾ
ച്ചേൎത്തിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് അയാളുടെ മൂല്യബോധത്തിന്റെ
പ്രതിഫലനവും നോവലിൽ ആദ്യവസാനം ഉണ്ടായിരിക്കും.
സർ പേഴ്സി ലബ്ബക്കിന്റെ പക്ഷത്തിൽ ഒരു നോവലിലെ
ഏററവും പ്രമുഖമായ അംശം ഇതാണു്. (Craft of fiction)
നോവൽ തികച്ചും വൈയക്തികമായ ഒരു കലാരൂപമാണെന്നു്
ആദ്യംതന്നെ പറഞ്ഞുവെച്ചതു് ഈയവസരത്തിൽ ഓൎമ്മിക്കുക.
ആ സ്ഥിതിക്കു് അതിന്റെ സ്രഷ്ടാവിന്റെ വൈയക്തികമായ
പ്രത്യേകതകൾ അതിലുടനീളം കലൎന്നിരിക്കാതെ പററില്ല.
ആ പ്രത്യേകതകളുടെ പ്രധാനപ്രകടനം, ജീവിതസംഭവങ്ങളു
ടെ നേൎക്കു് അയാൾ കാണിക്കുന്ന മനോഭാവത്തിലും സ്വീകരി

ക്കുന്ന സമീപനത്തിലുമാണ് കാണുന്നതും. അതുതന്നെയാണ ല്ലോ അയാളുടെ ജീവിതവീക്ഷണം. ഈ വീക്ഷണം പൊതു വിൽ സമുദായത്തിന്റെ വീക്ഷണവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്ന താണെങ്കിൽ, അതിന്റെ സന്താനമായുണ്ടാകുന്ന നോവലുകൾ വളരെ 'പോപ്പുലർ' ആയിത്തീരും. നേരെമറിച്ചും പലപ്പോ ഴും സംഭവിക്കാറുണ്ട്. ചില നോവലിസ്റ്റുകളുടെ ജീവിതവീ ക്ഷണം സമകാലികസമുദായത്തിന്റേതിൽനിന്ന് ചിലപ്പോൾ വിഭിന്നമായിരിക്കും. അങ്ങനെ സംഭവിക്കുമ്പോൾ അവരുടെ നോവലുകൾക്കു രണ്ടു പ്രത്യേകതകളുണ്ടാകാം: ഒന്ന്, തികച്ചും വിചിത്രമെന്നും അസാധാരണമെന്നും തോന്നിക്കുന്ന ഒരന്തരീ ക്ഷം അവയിൽ തങ്ങിനില്ക്കും. (എമിലി ബ്രോൺടിയുടെയും ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിയുടെയും നോവലുകൾ ഉദാഹരണങ്ങൾ) രണ്ട്, സാധാരണക്കാർക്ക് അവ തികച്ചും ദുർഗ്രഹവും ദുരാ സ്വാദ്യവുമായിത്തീർന്നെന്നും വരാം. (വെർജീനിയാവുൾഫി ന്റേയും ജെയിംസ് ജോയ്സിന്റേയും നോവലുകൾ ഉദാഹര ണങ്ങൾ.) പക്ഷേ ഇതുകൊണ്ടൊന്നും ആ നോവലുകൾ വില യില്ലാത്തവയായിത്തീരുകയില്ല. മറ്റേതു സാഹിത്യശാഖയിലു മെന്നപോലെ നോവലിലും എഴുത്തുകാരന്റെ വിജയം സ്വ ന്തമായ ലോകം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള അയാളുടെ കഴിവി ലാണടങ്ങിയിരിക്കുന്നത്. ആ ലോകം തികച്ചും അയാളുടെ സ്വന്തമായിത്തീരുന്നതാകട്ടെ, തന്റേതായ ജീവിതവീക്ഷണ ത്തിന്റെ വർണ്ണശോഭ കലരുമ്പോഴുമാണ്.

ഇത്രയും വിവരിച്ചതു നോവലിലെ കഥയുടെ പ്രത്യേകത യെ മുൻനിർത്തിയാണ്. അതെല്ലാം സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി, ഒന്നുകൂടി ഇവിടെ ക്രോഡീകരിക്കാം—മറ്റു ചില കാര്യങ്ങൾകൂ ടി സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി. കഥയ്ക്കു സംഭാവ്യത ഉണ്ടായി രിക്കേണ്ടതുകൊണ്ട് അതിനു ദേശകാലങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലം ഉ ണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണെന്നു പറഞ്ഞുവല്ലോ. അപ്പോൾ കഥ

വേണം; കഥയല്ലാത പശ്ചാത്തലവും വേണം. ആ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ജീവിക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളാണു് കഥയ്ക്കു രൂപം നൽകുന്നതെന്ന കാര്യം മറക്കരുതു്. അപ്പോൾ നോവലിൽ മനുഷ്യരും കൂടിയേ കഴിയൂ. ഈ മനുഷ്യരാണു് കഥാപാത്രങ്ങൾ. കഥാഗതിയിൽ യുക്തിബോധം നിലനിർത്തണമെങ്കിൽ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളിലും അവരുടെ പ്രവൃത്തികളിലും സ്വാഭാവികതയുണ്ടായേ പററൂ. അതായതു്, അവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ പ്രഭവസ്ഥാനമായി വ്യക്തിത്വമാർന്ന വിശേഷസ്വഭാവങ്ങളുണ്ടായിരിക്കണമെന്നർത്ഥം. ഈ വിശേഷസ്വഭാവം അവരുടെ പ്രവർത്തനത്തിലെന്നപോലെ, സംഭാഷണത്തിലും കലർന്നിരിക്കും. ആ സ്ഥിതിക്കു് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനനുസൃതവും സ്വാഭാവികത കലർന്നതുമായ സംഭാഷണവും നോവലുകളിൽ ഉണ്ടായിരിക്കും. ഇതുകൂടാതെ, ചില നോവലുകളിൽ അവയുടെ കർത്താക്കളുടെ ഉദാത്തമായ ജീവിതദർശനങ്ങളും തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നതു കാണാം. (ടോൾസ്റ്റോയി, ഡോസ്റ്റോയെവിസ്കി ജോർജ്ജ്എലിയററു് തുടങ്ങിയവരുടെ നോവലുകൾ ഉദാഹരണങ്ങൾ.) ഇതിനെല്ലാററിനുമുപരിയായി നോവലിസ്റ്റിൻെറ വ്യക്തിഗതമായ വിശേഷഭാവങ്ങളുടെ നിറംപൂരണ്ട പ്രത്യേകമായ ജീവിതവീക്ഷണം നോവലിലെ ഘടകങ്ങളുടെ സംവിധാനത്തിലെങ്ങും കലർന്നിരിക്കുകയും ചെയ്യും. ഈ ജീവിതവീക്ഷണത്തിൻെറ മറെറാരു പ്രകടനം കൂടി ഇവിടെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊള്ളട്ടെ—ഭാഷാരീതി. ഇതാണു് സ്റ്റൈൽ. അങ്ങനെ നോവലെന്ന സാഹിത്യരൂപത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ അതിനു പ്രധാനമായ അഞ്ചു ഘടകങ്ങളുണ്ടെന്നു നമുക്കു കാണാം. ഇതിവൃത്തം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, സംഭാഷണം, സ്റ്റൈൽ (ശൈലി) എന്ന അഞ്ചു ഘടകങ്ങൾ. ഡബ്ളിയൂ. എച്ചു്. ഹഡ്സൺ 'ജീവിതവ്യാഖ്യാനം' എന്നൊരു ഘടകംകൂടി ചേർക്കാമെന്നു പറയുന്നുണ്ടു്.

പക്ഷേ അതു നോവലിസ്റ്റിന്റെ ജീവിതവീക്ഷണം എന്നു പറയുന്നതിൽ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതുകൊണ്ടു പ്രത്യേകമെടുത്തു പറയേണ്ട കാര്യമില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. ആ ജീവിതവീക്ഷണമാണ് ഈ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം സമഞ്ജസമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും, അങ്ങനെ തികവുററതും ഉചിതാവയവസംയുക്തവുമായ ഒരു കലാരൂപത്തിനു ജന്മം നല്കുകയും ചെയ്യുന്നതു്.

കുറിപ്പ്: മുകളിൽ ഇതിവൃത്തമെന്നു പറഞ്ഞതിനു സംഭവങ്ങളുടെ സംവിധാനക്രമമെന്ന അർത്ഥമേയുള്ളൂ. നാടകങ്ങളിൽ ആദിമദ്ധ്യാന്തനിബദ്ധമായ കഥയ്ക്കു ഇതിവൃത്തമെന്നു പറയും. നോവലിൽ ഇപ്രകാരമുള്ള ആദിമദ്ധ്യാന്തങ്ങൾ വേണമെന്നില്ല. പല നോവലുകളിലും അതു കാണാനുമില്ല. (കഥയുടെ ഐകാഗ്ര്യത്തെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞതു വീണ്ടും ഓർമ്മിക്കുക. സംഗീതവത്കരണത്തെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞതും.) കഥയെന്നതു തന്നെ ഇന്നു നോവലിലെ അതിദുർബ്ബലമായ അപ്രധാനഘടകമായിത്തീർന്നിട്ടുമുണ്ടു്. (ഫോർഡ് മഡോക്സ് ഫോർഡ് 'കഥ' എന്നതിനുപകരം 'പ്രമേയ'മെന്നുകൂടി പറയാമെന്നു് എഴുതിയതു മുമ്പുദ്ധരിച്ചിരുന്നല്ലോ.) നാം സാധാരണ കല്പിക്കാറുള്ള അർത്ഥമല്ല 'കഥ'യ്ക്കു് ഇക്കൂട്ടർ ഇന്നു കല്പിക്കുന്നതും.

നോവൽ — രൂപസങ്കല്പം

"നമ്മുടെ ഈ നൂററാണ്ടിൽ നോവൽ ഇതരമേഖലകളിലേയ്ക്കും പടന്നു വ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ടു്. സാഹിത്യത്തിലെ സവ്വജോലികളും ചെയ്യുന്ന ഒരു വാല്യക്കാരിതന്നെയായി അതു് തീൎന്നിട്ടുണ്ടു്. സാമൂഹ്യവും സാന്മാൎഗ്ഗികവും രാഷ്ട്രീയവും സാമ്പത്തികവും ചാരിത്രികവുമായ എല്ലാ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങൾക്കും അതു് ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നു. ചിലപ്പോൾ നീതികഥകളെന്ന നിലയ്ക്കു്; ചിലപ്പോൾ പത്രപ്രവൎത്തനത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമെന്ന നിലയ്ക്കു്; മററുചിലപ്പോൾ അന്യാപദേശകഥകളെന്ന നിലയ്ക്കും...... അതുകൊണ്ടു്, നോവലിനെ ഒരു കലാരൂപമല്ലെന്ന നിലയ്ക്കു പരിശോധിക്കാനുള്ള വാസനയും ഇന്നു നോവൽവിമർശനം പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ടു്.....എങ്കിലും, ഇന്നത്തെ ഏററവും ശ്രദ്ധേയവും ഈ കാലഘട്ടത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതുമായ വിമർശനങ്ങൾ പൊതുവിൽ, നോവലിസ്റ്റുപയോഗിക്കുന്ന 'ടെക്നിക്കി'ലൂടെ നോവലിന്റെ യഥാൎത്ഥമായ അൎത്ഥത്തെയും ഓജസ്സിനെയും (Vitality) കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതായിട്ടാണു് കാണുന്നതു്." ഈ നിരീക്ഷണം ഡേവിഡ് ഡെയിഷസിന്റേതാണു്. ('ഒരു നോവലിനെ വിമശിക്കേണ്ടതെങ്ങനെ' * എന്ന ലേഖനത്തിൽനിന്നു്) ആധുനികമായ

* The Listener—Sept: 18, 1952

നോവൽവിമർശനം കാണാനിടവന്നിട്ടുള്ളവർക്ക് ഈ നിരീക്ഷണത്തോടനുകൂലിക്കാതിരിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ല. സമീപകാലത്തു പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട പ്രൗഢമായ രണ്ടു നോവൽവിമർശഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ കഥയെടുത്താൽമതി, ഇതെത്ര പരമാർത്ഥമാണെന്നു ബോദ്ധ്യമാവാൻ. രണ്ടും പ്രഗല്ഭരായ ആധുനികവിമർശകന്മാരുടെ പ്രബന്ധങ്ങളുടെ സമാഹാരമാണ്. ജോൺ ഡബ്ല്യു ആൽഡ്രിഡ്ജ് 'എഡിററു'ചെയ്ത 'ആധുനികകഥാസാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണങ്ങളും ഉപന്യാസങ്ങളും' എന്ന ഗ്രന്ഥമാണ് അതിലൊന്ന്. (Critiques and Essays on Modern Fiction). ഇതേക്കുറിച്ചു ഡെയിഷസ് തന്നെ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ പുറത്തുതന്നെ ഇങ്ങനെ എഴുതിയിരിക്കുന്നു: "ആധുനികരായ അമേരിക്കൻ വിമർശകരുടെയും ബ്രിട്ടീഷ് വിമർശകരുടെയും നേട്ടങ്ങളെ ഈ ഗ്രന്ഥം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു." ഈ അവകാശവാദമൊട്ടും അതിരുകടന്നതല്ലെന്നു വിഷയവിവരത്തിലൂടെ ഒന്നു കണ്ണോടിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ നമുക്കു ബോദ്ധ്യമാകും. അടുത്ത ഗ്രന്ഥം 'ആധുനിക കഥാസാഹിത്യത്തിലെ ടെക്നിക്കുകൾ' (Techniques of Modern Fiction) എന്നതാണ്. 'എഡിററു'ചെയ്തതു മാർക്ക ഷോറർ. ആദ്യം പറഞ്ഞ ഗ്രന്ഥത്തിലെ ചില പ്രബന്ധങ്ങൾ ഈ സമാഹാരത്തിലും കാണാം. ഈ രണ്ടു ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പ്രൗഢമാനസരായ വിമർശകർ പൊതുവേ നോവലിന്റെ രൂപപരമായ സംവിധാനഭംഗിയെ (അല്ലെങ്കിൽ, സംവിധാനത്തിലുള്ള പ്രത്യേകതകളെ) പരിശോധിക്കാനാണ് പരിശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതു്. എന്നിട്ട്, രൂപസംവിധാനത്തിന്റെ ആ പ്രത്യേകതകളിലൂടെ, പ്രതിപാദ്യത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ കണ്ടെത്താനും ശ്രമിക്കുന്നു. നമ്മുടെ രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ, രൂപത്തിലൂടെ ഭാവത്തിന്റെ കാതലിനെ കണ്ടെത്താനാണ് അവർ പ്രായേണ ശ്രമിക്കുന്നതു്. കോൺറാഡിനെക്കുറിച്ച് അല്ലൻ

റേററ്, ജോയ്സിൻെറ 'യുളീസസി'നെക്കുറിച്ചു ടി. എസ്. എലിയററ്, ഗ്രഹാം ഗ്രീനിനെക്കുറിച്ചു മോർട്ടൻ സേബൽ ചില ഉദാഹരണങ്ങളാണിവ. തങ്ങളുടെ മുമ്പിലിരിക്കുന്ന നോവലുകളുടെ 'ടെക്നിക്കിനെ'യാണ് ഇവരെല്ലാം ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം പരിശോധിക്കുന്നതു്. ആ പരിശോധനയിലൂടെ ഉള്ളടക്കത്തിൻെറ സവിശേഷമഹത്വം കണ്ടെത്താനും അവർ ശ്രമിക്കുന്നു. ഈ വിമർശകന്മാരാരുംതന്നെ 'ഫോർമലിസ്റ്റു'കളല്ല; 'കല കലയ്ക്കുവേണ്ടി' എന്ന വാദക്കാരുമല്ല. തങ്ങളുടെ തത്വപരമായ വിമർശനങ്ങളിലൂടെ അത്തരം വാദഗതികളെ ശക്തിയുക്തം എതിർക്കുകയാണ് അവർ ചെയ്തുപോന്നിട്ടുള്ളതു്. എന്നിട്ടും, നോവലിനെ സമീപിക്കുമ്പോൾ അവരാരും ശ്രദ്ധ ചെലുത്തുന്നതു് 'രൂപ'ത്തിലാണ്. എന്തുകൊണ്ടവരങ്ങനെ ചെയ്യുന്നു?

വലിയ എല്ലാ എഴുത്തുകാരും ശ്രമിക്കുന്നതു മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ചപോലെ, അസ്തിത്വത്തിൻെറ നിഗൂഢവശങ്ങളെക്കുറിച്ചു തങ്ങൾക്കു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ദർശനങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനാണ്. അതിമാത്രം ഗൂഢാത്മകവും സങ്കീർണ്ണവും വൈരുദ്ധ്യജടിലവും ദുർഗ്രഹവുമായ ഒന്നാണ് ഈ 'അസ്തിത്വം'. വലിയ ഓരോ എഴുത്തുകാരനും അതു കാണുന്നതു് ഓരോ വിധത്തിലായിരിക്കും. അതുകൊണ്ടു് അയാൾക്കെപ്പോഴും പുതുതായി ഒന്ന് ആവിഷ്കരിക്കാനുണ്ടായിരിക്കും. മനുഷ്യവർഗ്ഗം ഇന്നോളം കണ്ടുപോന്ന ജീവിതമർമ്മങ്ങളെത്തന്നെ പ്രമേയമാക്കുമ്പോഴും, ഇന്നോളം ആരും കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത ചില വർണ്ണഭേദങ്ങളും വശങ്ങളും വെളിപ്പെടുത്തിത്തരാൻ അയാൾക്കു കഴിയുന്നു. മഹത്തായ ഒരു കൃതിയുടെ ലക്ഷണമായിത്തന്നെ ഡബ്ളിയു. എച്ച്. ഓഡൻ ഒരിടത്തു് ഈ പ്രത്യേകതയെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ടു്. "നാമൊരിക്കലും കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത ചില വശങ്ങൾ അസ്തിത്വത്തിൽ വെളിപ്പെടുത്തിത്തരാൻ അതിനു കഴിയുന്നു." ഇടത്തരം എഴുത്തുകാ

രെക്കുറിച്ചു് അതു പറഞ്ഞുകൂടാ. ജീവിതവശങ്ങളെത്തന്നെ ഭംഗിയോടുകൂടി, ഹൃദയത്തിലിമ്പമുള്ളവാക്കുമാറു്, ചിത്രീകരിച്ചു രസിപ്പിക്കുകയാണു് അവർ ചെയ്യുന്നതു്. രമ്യമായി 'അനുകരിക്കു'ന്നവരാണവർ; അഥവാ പകർത്തുന്നവർ. ആ കൃതികൾ വായിക്കുമ്പോൾ പ്രത്യഭിജ്ഞയുളവാകുന്നതുമൂലമാണു് നാം ആനന്ദിക്കുന്നതു്. അപ്പോൾ, ആഹ്ലാദത്തോടുകൂടി "എത്ര വാസ്തവം'! എന്നു നാം പറഞ്ഞുപോകുന്നു. എത്രതവണ നമുക്കുമങ്ങനെ തോന്നിയിരിക്കുന്നു! എന്നാൽ, മഹത്തായ ഒരു കൃതിയിൽ അസ്തിത്വത്തിന്റെ, ലോകത്തിന്റെ, ജീവിതത്തിന്റെ, തികച്ചും അഭിനവമായ വശങ്ങളാണു് നാം കണ്ടെത്തുന്നതു്. അതേ, കണ്ടെത്തുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്, തിരിച്ചറിയുകയല്ല. ആ കണ്ടെത്തൽ നമ്മിൽ വിസ്മയം കലർന്ന ആഹ്ലാദം നിറയ്ക്കുന്നു. നമ്മുടെ അനുഭൂതിസീമകളെ അതു വിപുലീകരിക്കുന്നു. ''ഹായ്'! അസ്തിത്വത്തിൽ ഇങ്ങനെയുമൊരുവശം!'' എന്നാണു് അപ്പോൾ നാം പറഞ്ഞുപോവുക. ഈ വിധത്തിലുള്ള വശങ്ങൾ നോവലിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ എഴുത്തുകാരനു പുതിയ രൂപവും പുതിയ ടെക്‌നിക്കും അവലംബിക്കേണ്ടിവരുന്നതു സ്വാഭാവികമാണു്. ഒന്നുകൂടി കടത്തി പറഞ്ഞാൽ, പുതിയ രൂപവും പുതിയ ടെക്‌നിക്കുമാണു്, അഭിനവമായ അനുഭൂതിമേഖലകളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ നോവലിസ്റ്റിനെ പ്രാപ്തനാക്കിത്തീർക്കുന്നതു്. അവയില്ലെങ്കിൽ അയാൾക്കു് ആവിഷ്കരണം തന്നെ സാദ്ധ്യമല്ല. ആ സ്ഥിതിക്കു്, അയാളുടെ അഭിനവമായ ദർശനത്തിനു് ആലംബമായി നില്ക്കുന്നതു രൂപവും ടെക്‌നിക്കുമാണെന്നുതന്നെ പറയാം. അപ്പോൾ, ആ രൂപത്തിന്റെയും ടെക്‌നിക്കിന്റെയും പരിശോധനയിലൂടെയേ അത്തരം നോവലുകളുടെ നിഗൂഢലാവണ്യത്തിലേക്കു്—അന്തസ്സത്തയിലേക്കു്—കടന്നുചെല്ലാൻ കഴിയുകയുമുള്ളൂ. വലിയ നോവലിസ്റ്റുകളെല്ലാം നമ്മുടെ മുമ്പിലവതരിപ്പിക്കുന്നതു രൂപസംബന്ധിയായ പ്രശ്ന.

ങ്ങളാണു് എന്നൊരു വിമർശകൻ പറയുന്നതിന്റെ കാരണമിതാണു്.

ആധുനികനോവൽവിമർശനം രൂപത്തിലും ടെക്നിക്കിലുമാണു് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതെന്നാണു് നാം പറഞ്ഞുവന്നതു്. ഇതു പറയാൻ എളുപ്പമാണു്. പക്ഷേ ഇവിടെ ഒരാൾക്കു കടന്നുനിന്നു ചോദിക്കാം: "എന്താണീ രൂപമെന്നു പറഞ്ഞാൽ?" ആ ചോദ്യത്തിന്റെ മുമ്പിൽ പതറാതിരിക്കാൻ എനിക്കു നിവൃത്തിയില്ല. കാരണം, വ്യക്തതയോടെ വിവരിച്ചു വിശദമാക്കാൻ പററുന്ന ഒരു പദമല്ല അതു്. (കലാതത്ത്വവിചാരത്തിൽ ഇങ്ങനെ ഏതാനും പദങ്ങളുണ്ടല്ലോ നിർവചനത്തിനു വഴങ്ങാത്തതായി.) രൂപത്തെക്കുറിച്ചു് അയാൾക്കൊരു ധാരണയുണ്ടെന്നു വന്നാൽത്തന്നെയും കുഴപ്പമവസാനിക്കാൻ പോകുന്നില്ല. ഒരു നോവലിൽ ഞാൻ കാണുന്ന രൂപമായിരിക്കുകയില്ല അയാൾ കാണുന്നതെന്നുവരാം. 'രൂപ'ത്തെക്കുറിച്ചു് ഓരോരുത്തർക്കും ഓരോ സങ്കല്പമാണുള്ളതു്. നോവലിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഇതു വളരെ ശരിയാണു്. പഴയ നോവൽ വിമർശകന്മാരുടെ പക്ഷത്തിൽ 'കഥ'യാണു് രൂപം. എന്നാൽ, ഇതിവൃത്തഘടനയെയാണു് എഡ്വിൻമ്യൂർ 'രൂപ'മായി കാണുന്നതു്. പേഴ്സിലബ്ബക്കിന്റെ പക്ഷത്തിൽ, "കഥ വിവരിക്കുന്നയാൾ കഥാവസ്തുവിനോടു പുലർത്തുന്ന നിലപാടാ"ണു് രൂപത്തിന്റെ മർമ്മം; ഇ. എം. ഫോസ്റ്ററുടെ പക്ഷത്തിൽ, കഥയിൽനിന്നും ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്നുമെല്ലാം വിഭിന്നമാണു് രൂപം. അതിനു് അദ്ദേഹം 'പാറേറൺ' (pattern) എന്നും 'റിഥം' (Rhythm) എന്നും പേരു നല്കുന്നു. നോക്കൂ: "കഥ നമ്മുടെ ജിജ്ഞാസയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നു; ഇതിവൃത്തം നമ്മുടെ യുക്തിബോധത്തെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുന്നു; 'പാറേറൺ' നമ്മുടെ സൌന്ദര്യബോധത്തെയും. പുസ്തകത്തെ സമഗ്രമായി ദർശിക്കുന്നതിനു 'പാറേറൺ' നമുക്കു കഴിവുനല്കുന്നു....." ഇതിൽ സൌന്ദ

രുബോധത്തെ ഉദ്ദീപിപ്പെടുത്തുന്നതും കൃതിയെ സമഗ്രമായി ദർശിക്കാൻ കഴിവുനല്കുന്നതുമായ 'പാറ്റേൺ' ആണ് 'രൂപം' —ഫോസ്റ്ററുടെ പക്ഷത്തിൽ. ചിത്രകലയിൽ കൂടെക്കൂടെ നാം കേൾക്കാറുള്ള ഒരു പദമാണിത്. ഒരു തരത്തിലുള്ള സംവിധാനഭംഗിയെയാണ് ഇതർത്ഥമാക്കുന്നത്. നോവലിലാകുമ്പോൾ, ഈ സംവിധാനഭംഗി ഇതിവൃത്തവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടല്ലേ കാണാനൊക്കൂ? അതെ, ഇതിവൃത്തവുമായി ഇതിനു ബന്ധമുണ്ട്. അതേസമയം, ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്നു തികച്ചും ഭിന്നമാണിതെന്നും ഫോസ്റ്റർ പ്രത്യേകം പറയുന്നുണ്ട്. ആനറ്റോളെ ഫ്രാൻസിൻെറയും ഹെൻട്രി ജെയിംസിൻെറയും ഓരോ നോവലിനെ ഉദാഹരണമായെടുത്തുകൊണ്ട് ഇക്കാര്യം വിശദീകരിക്കാനും അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. നോവലിലെ പ്രതിപാദ്യത്തെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും ക്രമീകരിക്കുന്നതിലും ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിലും നോവലിസ്റ്റ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഔചിത്യത്തിൻെറ ചാരുതയാണ് ഇവിടെ വെളിപ്പെടുന്നത്, അദ്ദേഹം ഉപയോഗിക്കുന്ന അടുത്ത പദം, 'റിഥം' (താളം) സംഗീതത്തിൽനിന്നെടുത്തതാണ്. ജെയിംസ് ജോയ്സിൻെറ 'ഫിന്നഗാൻസ് വേക്' എന്ന ദുർഗ്രാഹമായ നോവലിലാണ് ശരിയായ 'താളം' ഫോസ്റ്റർ കാണുന്നത്....ഈ രണ്ടു വാക്കുകളും വിശദീകരിക്കാനല്ല ഇവിടെ എൻെറ ശ്രമം. അതു സാദ്ധ്യവുമല്ല. ഒരു സംഗതിയാണ് നാമിവിടെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത്. സംഗീതം, ചിത്രകല തുടങ്ങിയ സൂക്ഷ്മമായ കലാരൂപങ്ങളോടാണ് ആധുനിക നോവൽ കൂടുതൽ അടുത്തുനില്ക്കുന്നതെന്നു ഫോസ്റ്ററുടെ വിവരണം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ഇക്കാരണത്താൽ ഇവയെ നോവലെന്നു വിളിച്ചുകൂടെന്നും ചിലർക്കഭിപ്രായമുണ്ട്. "......ഫ്ലോബെർട്ടിലും ജെയിംസിലും നോവൽ അവസാനിച്ചു" എന്നു ടി. എസ്. എലിയററ് ഒരിടത്തു പറയുന്നു. അതായത്, ആ എഴുത്തുകാരിലെത്തിയപ്പോൾ നോവൽ പൂതിയൊത്ത കലാരൂപമായിത്തീർന്നു

എന്നു സാരം. കൂടുതൽ തികവുററ ഒരു കലാരൂപം. 'ഫ്ലോബെട്ട് ആധുനികനോവലിനെ സൃഷ്ടിച്ചു" എന്നു പ്രസ്താവിച്ചതിനുശേഷം അല്ലൻടേററ് ഇങ്ങനെയും പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു: "ഇന്നത്തെ നോവൽ കവിതയോടു കിടപിടിച്ചിരിക്കുന്നു". കാതറൈൻ മാൻസ്ഫീൽഡിനെക്കുറിച്ചെഴുതുമ്പോൾ, "ഇംഗ്ലീഷ്കവികളോടാണ്, ഗദ്യകാരന്മാരോടല്ല, അവർക്കു് ഏറെയും സാദൃശ്യം" എന്നു മിഡിൽററൺമുറെ പ്രസ്താവിക്കുന്നതും ഇതോടുചേർത്തനുസ്മരിക്കേണ്ടതാണ്. കഥാഖ്യാനമെന്ന നിലവിട്ടു് ആധുനികനോവൽ ശുദ്ധമായ കലാരൂപമായിത്തീരാനുള്ള വ്യഗ്രത കാണിക്കുന്നുവെന്നാണ് നാം ഇവിടെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു്.

ആധുനികനോവൽവിമർശനത്തെക്കുറിച്ചു പറയാൻ തുടങ്ങിയ നാം ആധുനികനോവൽസാഹിത്യത്തിന്റെ ഒരു പ്രവണതയെക്കുറിച്ചു സൂചിപ്പിക്കുന്നിടത്താണ് വന്നുനിന്നതു്. ചരിത്രവിവരണത്തോടു സാദൃശ്യമുള്ള ഒരു സാഹിത്യശാഖയെന്ന നിലവിട്ടു്, സംഗീതം, ചിത്രകല തുടങ്ങിയ ശുദ്ധകലകളുടെ പദവിയിലേക്കുയരാൻ വെമ്പുന്ന ഒരു സാഹിത്യരൂപമായിട്ടാണ് ഇന്നു നോവലിന്റെ നില. (തീർത്തും ഈ യുഗത്തിന്റേതു മാത്രമെന്നു പറയാവുന്ന മികച്ച നോവലുകളെ മുൻനിർത്തിയാണ് ഇതു പറയുന്നതു്. അപവാദങ്ങൾ അപൂർവ്വമായിട്ടല്ല. ധാരാള(!)മായിത്തന്നെ കാണാനുണ്ടു്.) പക്ഷേ നോവൽ എന്നു പറയുന്നതിൽ ഏറിയ പങ്കും ആധുനികനോവലിനുമുമ്പു് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ്. മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, ആധുനികനോവലിൽനിന്നു ഭിന്നമായ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നവയുമാണവ. ആ സ്ഥിതിക്കു നോവലിന്റെ രൂപത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, അവയ്ക്കുകൂടി ബാധകമായ രൂപവിവരണങ്ങളാണ് നമുക്കു ലഭിക്കേണ്ടതു്. ഈ കാര്യത്തിൽ നമ്മെ സഹായിക്കുന്ന വിമർശഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഇംഗ്ലീഷിൽ ധാരാളമുണ്ടു്. എങ്കിലും അവിടെയും ഒരു

കുഴപ്പം കാണാം: രൂപത്തെസ്സംബന്ധിച്ചു് ഓരോ ഗ്രന്ഥവും ഓരോ വിവരണമാണു് നല്കുന്നതു്. ഒരു വിമർശകൻ ഒരു പ്രത്യേക രൂപവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്തുന്ന നോവലിനെത്തന്നെ വേറൊരു വിമർശകൻ തികച്ചും ഭിന്നമായ മറ്റൊരു വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതു കാണാം. ഇവിടെ നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു് ഒന്നു മാത്രമാണു്: ഓരോ നോവലിലും ഭിന്നരൂപമാതൃകകളുടെ അംശം കലർന്നിരിക്കും. ആ അംശങ്ങളുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലിനെ പരിഗണിച്ചാണു് ഓരോന്നിനെയും ഓരോ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്തുന്നതും. നോക്കുന്നയാളിന്റെ വീക്ഷണഭേദമനുസരിച്ചു് ചില അംശങ്ങൾ കൂടിയും കുറഞ്ഞും കാണപ്പെടുന്നുവെന്നുമാത്രം. അതുകൊണ്ടു്, രൂപത്തെസ്സംബന്ധിച്ചു് അടിസ്ഥാനപരമായ ചില കാര്യങ്ങൾ പ്രസ്താവിച്ചതിനുശേഷം പ്രമുഖരായ ചില എഴുത്തുകാരുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുകയാണു് നല്ലതെന്നു തോന്നുന്നു.

ഇവിടെ പ്രാസംഗികമായി ഒരു സംഗതി ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. ആധുനികവിമർശനങ്ങളേറെയും 'നോവൽ' എന്ന വാക്കല്ല ഉപയോഗിക്കുന്നതു്; 'ഫിക്ഷൻ' എന്ന വാക്കാണു്. * 'ഫിക്ഷൻ' എന്നു പറഞ്ഞാൽ 'കല്പിതകഥ' എന്നർത്ഥം. നോവലുകൾ പൊതുവിൽ, കല്പിച്ചുണ്ടാക്കുന്ന കഥകളാണല്ലോ. 'ഫിക്ഷൻ എന്ന ഈ സാഹിത്യവിഭാഗത്തെ നോർത്രോപ്പ് ഫ്രൈ എന്ന മികച്ച വിമർശകൻ നാലു വകുപ്പുകളായി തിരിക്കുന്നു.

ഒന്നാമത്തേതു്, റൊമാൻസുതന്നെ. എന്നാൽ അസംഭവ്യമായ കഥയുൾക്കൊള്ളുന്ന പഴയ റൊമാൻസുകളെ മാത്രമല്ല ഈ വകുപ്പിൽ അദ്ദേഹം ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതു്. സംഭവ്യമെന്നു പൊതു

---

* The Craft of Fiction, Techniques of Modern Fiction, Some Principles of Fiction തുടങ്ങിയവ മികച്ച നോവൽവിമർശനഗ്രന്ഥങ്ങളാണു്.

വിൽ പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുവരുന്ന ചരിത്രനോവലുകളെയും വീര
കഥാഖ്യാനങ്ങളെയും കൂടി അദ്ദേഹം അതിൽപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു്. അ
ങ്ങനെ വരുമ്പോൾ, വാൾട്ടർസ്കോട്ടിന്റെ കൃതികളെ നോവലുക
ളായിട്ടല്ല അദ്ദേഹം കാണുന്നതു്, റൊമാൻസുകളായിട്ടാണു്.
പഴയ ഇതിഹാസങ്ങളോടാണവയ്ക്കു സാദൃശ്യം. ഈ മാനദണ്ഡ
മുപയോഗിച്ചാൽ നമ്മുടെ 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ'യും 'ധർമ്മരാജാ'യും
'രാമരാജബഹദൂരും' മററും റൊമാൻസുകളാണെന്നു പറയാൻ
പാററും. പഴയ കഥ പറയുന്നതുകൊണ്ടല്ല അവയെ ഇങ്ങനെ
പരിഗണിക്കുന്നതു്. അവയിലെ വീരസാഹസികസംഭവങ്ങ
ളുടെ പ്രത്യേകതയാണു് ഈ പരിഗണനയ്ക്കു പ്രേരകമായി നി
ല്ക്കുന്നതു്. ദേവന്മാരെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന പുരാണങ്ങൾക്കും മനു
ഷ്യരെ കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന നോവലുകൾക്കും മദ്ധ്യേയാണു് വീ
രന്മാരെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന റൊമാൻസിന്റെ നില. പുരാണ
ത്തിന്റെയും ചരിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെയും അംശങ്ങൾ കൂടിക
ലർന്ന ബൃഹത്തായ രൂപം ഇത്തരം കൃതികളുടെ സവിശേഷത
യായിരിക്കും. രണ്ടാമത്തെ വകുപ്പിനു നോർത്രോപ്പ്ഫ്രൈ
'നോവൽ' എന്ന പേർ നല്കുന്നു. സാമൂഹ്യയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളില
ധിഷ്ഠിതമായ കൃതിയാണു് നോവൽ. ഇവിടെ കർത്താവു് ഒരു
ചരിത്രകാരനെപ്പോലെ സംഭവങ്ങളെ ആഖ്യാനംചെയ്യുന്ന പ്ര
തീതിയാണു് നമുക്കു ലഭിക്കുന്നതു്. മനുഷ്യരുടെ കഥ, മനുഷ്യസാ
ധാരണമായ കഥ. ഡിക്കൻസിന്റെ നോവലുകളെ ഉദാഹരണ
മായി അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തിൽ
'ഇന്ദുലേഖ'യും 'ശാരദ'യും ഈ വകുപ്പിൽ പെടുന്നവയാണ
ല്ലോ. മൂന്നാമത്തെ വകുപ്പിനു് 'ആത്മകഥ' (Autobiography)
എന്ന പേരാണു് അദ്ദേഹം നല്കിയിരിക്കുന്നതു്. റൂസോയുടെ
'കൺഫഷൻ', ഡിഫോയുടെ 'മോൾഫ്ലാൻഡേഴ്സ്' എന്നീ കൃതി
കളെ ഉദാഹരണമായി അദ്ദേഹം ഉദ്ധരിക്കുന്നു. മുഖ്യകഥാപാത്രം
തന്റെ കഥ, ആത്മകഥാകഥനരൂപത്തിൽ, നേരിട്ടു് ആഖ്യാനം

ചെയ്യുന്നു എന്നതുമാത്രമല്ല ഇതിലുള്ള പ്രത്യേകത. സ്വന്തം ആത്മാവിന്റെ ഉള്ളറകളിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങിച്ചെല്ലാനും സ്വന്തം കുറ്റങ്ങളെയും പാപങ്ങളെയും കുമ്പസാരമനോഭാവത്തോടുകൂടി ഏറ്റുപറയാനുമുള്ള ഒരു ശ്രമവും ഇവിടെക്കാണാം. മലയാളത്തിൽ ഈ രീതിയിലുള്ള കൃതികൾ ഇല്ല. കേശവദേവിന്റെ 'എതിർപ്പ്'പോലെ ചില കൃതികൾ ആത്മകഥാപരമായ നോവലുകളായിത്തന്നെ ഇവിടെ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും സ്വന്തം ആത്മാവിന്റെ ഉള്ളറകളെ അനാവരണംചെയ്യുകയും പാപങ്ങൾ ഏറ്റുപറയുകയുംചെയ്യുന്ന സ്വഭാവം ഇത്തരം കൃതികൾക്ക കാണുന്നില്ല. ബഷീറിന്റെ 'പാത്തുമ്മയുടെ ആട്' എന്ന കൊച്ചു കൃതിയിൽ ഈ സ്വഭാവത്തിന്റെ ലാഞ്ഛനകൾ മനോഹരമായി കലർന്നിട്ടുണ്ട്. നാലാമത്തെ വകുപ്പിനു 'മെനിപ്പിയൻ സറ്റയർ' (Menippian satire) എന്നാണ് ഫ്രൈ നാമകരണംചെയ്യുന്നത്. ചില പ്രത്യേക ജീവിതവശങ്ങളെയും സാമൂഹ്യസ്ഥാപനങ്ങളെയും പരിഹാസപൂർവ്വം നോക്കിക്കാണുക, അവയിലെ പരിഹാസ്യമായ ന്യൂനതകളെ ബൃഹത് കരിച്ചു ചിത്രീകരിക്കുക തുടങ്ങിയവയാണ് ഇതിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ. ഏറ്റവും എളുപ്പം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാവുന്ന ഉദാഹരണം സ്വിഫ്റ്റിന്റെ 'ഗള്ളിവറുടെ യാത്രകളാ'ണ്. വോൾട്ടയറിന്റെ 'ക്യാൻഡിഡ്', ആൽഡസ് ഹക്സ്ലിയുടെ 'ധീരനൂതനലോകം' തുടങ്ങിയവ മറ്റുദാഹരണങ്ങൾ. മനുഷ്യരെയല്ല, മനോഭാവങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയുമാണ് ഈ വകുപ്പിൽപ്പെട്ട കൃതികൾ പ്രധാനമായും കൈകാര്യംചെയ്യുന്നത്. ഇതിനും നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ ഉദാഹരണം കാണാൻ പ്രയാസമാണ്. ബഷീറിന്റെ 'സ്ഥലത്തെ പ്രധാന ദിവ്യൻ', 'വിശ്വവിഖ്യാതമായ മൂക്ക്' തുടങ്ങിയ ചില കഥകളിൽ ഇപ്പറഞ്ഞ സ്വഭാവങ്ങളുടെ അങ്കുരങ്ങൾ കാണാം.

ഫ്രൈ നല്കുന്ന ഈ വിഭജനം മറ്റധികം വിമർശകന്മാരും അംഗീകരിച്ചു കാണുന്നില്ല. എഡ്വിൻമ്യൂറിനെക്കുറിച്ച്

ആദ്യം പരാമർശിച്ചുവല്ലോ. തൻെറ വിഖ്യാതമായ ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹവും കഥാസാഹിത്യത്തെ നാലു വകുപ്പുകളായി തിരിക്കുന്നു:

1. ക്രിയാപ്രധാനമായ നോവൽ

വായനക്കാരിൽ ഉദ്വേഗം സൃഷ്ടിച്ചു കടന്നുപോകുന്ന സംഭവങ്ങളെക്കൊണ്ടു നിറഞ്ഞതും സുദൃഢമായ കഥയുള്ളതുമായ നോവലാണിതു്. ഏററവും ലളിതമായ ഉദാഹരണങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കു് രണ്ടു കൃതികളെ അദ്ദേഹം പ്രത്യേകം പരാമർശിക്കുന്നു. സ്കോട്ടിൻെറ 'ഐവന്ഹോ'യും ആർ. എൽ. സ്റ്റീവൻസൻെറ 'ട്രഷർ ഐലൻറും', സി. വിയുടെ നോവലുകൾ നമ്മുടെ ഭാഷയിലെ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളായിക്കാണാം.

2. കഥാപാത്രപ്രധാനമായ നോവൽ

ഇതിൽ കഥയും സംഭവങ്ങളുമല്ല പ്രധാനം; കഥാപാത്രങ്ങളാണു്. കഥാഖ്യാനത്തെ തത്കാലത്തേയ്ക്കു വിസ്മരിച്ചുകൊണ്ടു പോലും പാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവങ്ങൾക്കു മിഴിവു നല്കുന്നതിനു നോവലിസ്റ്റ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നതു കാണാം. താക്കറേയുടെ 'വാനിററി ഫെയർ' എന്ന നോവലാണു് അദ്ദേഹം ഉദാഹരണമായി ഉദ്ധരിക്കുന്നതു്. ചന്തുമേനോൻെറ നോവലുകൾ ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുമെന്നു പറയാം.

3. നാടകീയമായ നോവൽ

ഇവിടെ ഒന്നാം വിഭാഗത്തിലേതുപോലെ, കഥയുണ്ടാക്കുന്നതിനുള്ള ഉപകരണങ്ങളല്ല കഥാപാത്രങ്ങൾ. രണ്ടാംവിഭാഗത്തിലേതുപോലെ, സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിനുള്ള ഉപാധിയല്ല കഥയും. രണ്ടിൽനിന്നും ഭിന്നമായി, കഥാഘടനയും കഥാ

പാത്രങ്ങളും, വേർതിരിച്ചു കാണാനാവാത്തവിധം, ഇതിൽ അഭിന്നമായിച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. ജെയിൻ ഓസ്റ്റിന്റെ നോവലുകളാണു് ഇതിനുദാഹരണം. എമിലി ബ്രോണ്ടേയുടെ 'വുതറിങ്ങ് ഹൈറ്റ്സ്', ഹെർമൻ മെൽ വില്ലിന്റെ 'മോബിഡിക്ക്' ഇവയും നാടകീയനോവലുകളുടെ മികച്ച ഉദാഹരണങ്ങളാണു്. ചെറിയൊരു നിലയിൽ, കെ. സരസ്വതി അമ്മയുടെ 'പ്രേമഭാജനം' എന്ന കഥ ഭാഷയിലെ ഒരുദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാവുന്നതാണു്.

4. 'ക്രോണിക്കിൾ'

ഇവിടെ കഥാഘടന താരതമ്യേന വളരെ അയഞ്ഞതാണു്. ജനനമരണങ്ങളിലൂടെ—വൃദ്ധിക്ഷയങ്ങളിലൂടെ—വികാസത്തിലേയ്ക്കു വെമ്പി നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ജീവിതപ്രവാഹത്തിന്റെ വിപുലമായ ചിത്രീകരണമാണു് ഇത്തരം നോവലുകളിലുള്ളതു്. തലമുറകൾ ഒരു ഘോഷയാത്രയായി നമ്മുടെ മുമ്പിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നതായി തോന്നും, ഇത്തരം നോവലുകൾ വായിക്കുമ്പോൾ. അവിടെയും വ്യക്തിജീവിതങ്ങളുണ്ടു്, സ്വഭാവപരമായ പ്രത്യേകതകളുണ്ടു്, സംഭവങ്ങളുടെ കഥാരൂപത്തിലുള്ള പരസ്പരബന്ധവുമുണ്ടു്. എങ്കിലും, ആ വ്യക്തികളും സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളും സംഭവങ്ങളും മഹത്തായ ഒരു പ്രവാഹത്തിന്റെ ഉപരിതലത്തിൽ തത്തിക്കളിക്കുന്ന നുരയും പതയുമായേ നമുക്കനുഭവപ്പെടൂ. ആ പ്രവാഹമാണു് പ്രധാനം. അംബരചുംബിയായ ഒരു മഹാപർവ്വതത്തെ എന്നവണ്ണം അത്ഭുതകരമായ ആ പ്രവാഹത്തെ മിഴിച്ചു കണ്ണുകളോടെ നാം നോക്കിനിന്നുപോകുന്നു. ഇതിനേറ്റവും മികച്ച ഉദാഹരണമായി എളുപ്പം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാവുന്നതു്, ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'യുദ്ധവും സമാധാനവും' ആകുന്നു. ഷൊളോഖോവിന്റെ 'ഡോൺനോവലു'കളും, ഗാൾസ്‌വർത്തിയുടെ 'ഫോർസൈറ്റ് സാഗ'യും ഈ വകുപ്പിൽപ്പെടുന്നു.

അങ്ങനെ നാലു വിഭാഗങ്ങളായി നോവലുകളെ വേർതിരിച്ചു കാണിച്ചതിനുശേഷം ഒന്നാമത്തെ വിഭാഗം അപ്രധാനമെന്നുപറഞ്ഞ് എഡ്വിൻമ്യൂർ അവഗണിക്കുന്നു. എന്നിട്ട ബാക്കിയുള്ള വിഭാഗങ്ങളെ മറെറാതരത്തിൽ പുനർവിഭജനം ചെയ്യുന്നതിനു ശ്രമിക്കയും ചെയ്യുന്നു. അപ്പോൾ അവ രണ്ടു കള്ളികളിലായി ഒതുങ്ങും. കുറേക്കൂടി സൂക്ഷ്മവും മർമ്മസ്പർശിയുമായ സമീപനമാണിവിടെ നാം കാണുന്നതു്. കാലത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥകൾ ഒരു വിഭാഗം; സ്ഥലത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥകൾ അടുത്ത വിഭാഗവും. കഥാപാത്രപ്രധാനമായ നോവലുകളിൽ സ്ഥലത്തിനായിരിക്കും പ്രാധാന്യം. കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യാപരിക്കുന്ന സമൂഹവും ദേശവും അവിടെ ചൈതന്യത്തോടെ തെളിഞ്ഞുവരുന്നതു കാണാം. എന്നാൽ നാടകീയമായ നോവലുകളിൽ കാലത്തിന്റെ പ്രവാഹവും അതുമൂലമുണ്ടാകുന്ന മാററങ്ങളുമായിരിക്കും പ്രധാന പ്രമേയം. കഥാപാത്രപ്രധാനമായ നോവലുകളിൽ, സജീവമായ സ്വഭാവചിത്രീകരണം കാണുമെങ്കിലും, ആ സ്വഭാവത്തിനു കാര്യമായ വ്യതിയാനമോ പരിവർത്തനമോ സംഭവിക്കുന്നതു പ്രായേണ കാണാറില്ല. അവിടെ, മാററത്തിനു വിധേയമാകാതെ, വിഭിന്നങ്ങളായ പരിസരങ്ങളോടു് ഏകസ്വഭാവത്തോടെ പ്രതികരണം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന പാത്രങ്ങളായിരിക്കും കാണുക. നാടകീയമായ നോവലുകളിലാകട്ടെ, പാത്രസ്വഭാവങ്ങൾ പരിണാമത്തിനും പരിവർത്തനത്തിനും വിധേയമാകുന്നതായിട്ടായിരിക്കും പ്രായേണ ചിത്രീകൃതമായിരിക്കുക. ആ സ്വഭാവപരിണാമങ്ങളായിരിക്കും കഥാഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതു്. ഒരു പടികൂടി കടന്നതിനുശേഷം, കഥാപാത്രപ്രധാനമായ നോവലുകളെ 'പെയിൻറിങ്ങി'നോടും നാടകീയനോവലുകളെ സംഗീതത്തോടും മ്യൂർ ഉപമിക്കുന്നു. പെയിൻറിങ്ങിൽ 'സ്ഥല'മാണല്ലോ പശ്ചാത്തലം. സംഗീതത്തിൽ

‘കാലവും’. അപ്പോൾ, ‘ക്രോണിക്കിളി’നെ ഇതിലേതു വിഭാഗത്തിൽ പെടുത്താം? തീർച്ചയായും, കാലത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നടക്കുന്ന കഥകളിൽത്തന്നെ അവയുടെ സ്ഥാനം. എങ്കിലും നാടകീയനോവലുകളിൽനിന്നു് അവ വളരെദൂരം അകന്നാണു് നില്ക്കുന്നതെന്ന വസ്തുതയും വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. ആ അകൽച്ചയ്ക്കു കാരണം പ്രധാനമായും രണ്ടാണു്: ‘‘ഒന്നു്, ബൃഹത്തായ ജീവിതരംഗങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതുനിമിത്തം അവയുടെ രൂപം വളരെ അയഞ്ഞതായിരിക്കും. നാടകീയനോവലുകളെപ്പോലെ, അവയുടെ ഇതിവൃത്തഘടന ദൃഢതരമാംവിധം സുസംഘടിതമായിരിക്കുകയില്ലെന്നർത്ഥം. ‘യുദ്ധവും സമാധാനവും’ എന്ന നോവലും ‘‘വുതറിങ്ങ് ഹൈറ്റ്സ്’’ എന്ന നോവലും താരതമ്യപ്പെടുത്തിനോക്കിയാൽ ഈ വ്യത്യാസം മനസ്സിലാകും. രണ്ടാമത്തെ വിഭിന്നത കഥാപാത്രബാഹുല്യമാണു്. ‘ക്രോണിക്കി’ളിൽ അസംഖ്യം കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടായിരിക്കുമല്ലോ. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആധിക്യം എപ്പോഴും നാടകീയമായ അന്തരീക്ഷത്തിനു ഹാനിവരുത്തും. പിരിമുറുക്കം കുറയുമെന്നർത്ഥം. അതുകൊണ്ടാണു് ‘വുതറിങ്ങ് ഹൈറ്റ്സി’ൽ ആദ്യവസാനം നിലനില്ക്കുന്ന സംഘർഷം നിറഞ്ഞ അന്തരീക്ഷം ‘യുദ്ധവും സമാധാനവും’ എന്ന നോവലിൽ കാണാനില്ലാത്തതു്.

ഇവിടെ താരതമ്യപരമായ ഒരു വിലയിരുത്തലിനും മ്യൂർ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷത്തിൽ കലാരൂപങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കു് ഏറ്റവും മികച്ചവ നാടകീയനോവലുകളാണു്. അവയിൽ ദൃഢബന്ധമായ ആദിമധ്യാന്തങ്ങളുണ്ടായിരിക്കും. അങ്ങനെ രൂപീകൃതമാകുന്ന ഇതിവൃത്തത്തോടു ചെറിയ ഓരോ സംഭവവും അഭേദ്യമാംവിധം ബന്ധപ്പെട്ടുമിരിക്കും. ചുരുക്കത്തിൽ, താളവും ലയവും ഒത്തിണങ്ങി ചതുരശ്രശോഭയോടെ വിളങ്ങുന്ന ഒരു ശില്പമായിരിക്കും ഓരോ നാടകീയനോവലും. ഒരു ഭാഗവും എഴുന്നുനില്ക്കുകയില്ല. അപ്പോൾ, കലാപരമായ ഏകാഗ്രത അവയിലേറിനില്ക്കാതെ നിവൃത്തിയില്ലല്ലോ.

ആധുനികനോവൽവിമർശനത്തിൽ നോവൽരൂപത്തെക്കുറിച്ച്, ഇപ്പറഞ്ഞതിൽനിന്നു ഭിന്നമായ ചില അഭിപ്രായങ്ങൾ കൂടിയുണ്ട്. അതിലേററവും പ്രധാനമായതു്, ഹെൻറി ജെയിംസിൻെറയും ജെയിംസ് ജോയ്സിൻെറയും സിദ്ധാന്തങ്ങളാണെന്നു തോന്നുന്നു. ഹെൻറി ജെയിംസിൻെറ സിദ്ധാന്തം, സ്വന്തം നോവലുകൾക്കു് അദ്ദേഹം എഴുതിയ അനേകം മുഖവുരകളിൽ വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്നു. അതിലെ തത്ത്വങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിൻെറ നോവലുകളിൽ ദീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുമുണ്ടു്. മുമ്പു നാം പരാമർശിച്ച പേഴ്സിലബ്ബക്ക്, ഹെൻറി ജെയിംസിൻെറ സിദ്ധാന്തങ്ങളാണു് നോവൽകലയ്ക്കു് ഏററവുമധികം ഇണങ്ങുന്നതെന്നു വാദിക്കുന്നുണ്ടു്. ആ സിദ്ധാന്തത്തിൻെറ പൊരുൾ ഒരു കാര്യത്തിലാണടങ്ങിയിരിക്കുന്നതു്. പ്രമേയസാമഗ്രിയുടെ നേർക്കു് ആഖ്യാനംചെയ്യുന്നയാൾ സ്വീകരിക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാടിൽ. മുൻകാലങ്ങളിൽ നോവലിസ്റ്റ് സർവ്വജ്ഞനാണു്. തൻെറ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചു സൂക്ഷ്മമായും വിശദമായും അയാൾക്കറിയാം. അതനുസരിച്ച് ഒരു കഥാപാത്രത്തിൻെറ ചിത്രീകരണത്തിൽനിന്നു മറെറാരു കഥാപാത്രത്തിൻെറ ചിത്രീകരണത്തിലേയ്ക്കു് അയാൾ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു — കഥാഗതിക്കു പോഷകമായ വിധത്തിൽ. എന്നാൽ നോർത്രോപ് ഫ്രൈ 'ആത്മകഥ' എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഒരു നോവൽവിഭാഗമില്ലേ? അവിടെ നോവലിസ്റ്റു സർവ്വജ്ഞനല്ല. ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തെക്കുറിച്ചുമാത്രമേ അയാൾക്കു സൂക്ഷ്മജ്ഞാനമുള്ളു. അയാളുടെ പരിചയസീമയിൽ വന്നു പെടുന്ന പാത്രങ്ങളെ, അയാളുടെ അനുഭവമനുസരിച്ച്, അയാൾ കാണുന്ന രീതിയിൽ ചിത്രീകരിക്കുകമാത്രമേ അവിടെ നോവലിസ്റ്റു ചെയ്യുന്നുള്ളു. ഈ സമ്പ്രദായം 'ആത്മകഥ' എന്നു പറയുന്ന വിഭാഗത്തിൽപ്പെടാത്ത നോവലുകളിലും അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണു്. എങ്ങനെ? മൂന്നാമതൊരാളാണല്ലോ അവി

ടെ കഥ പറയുന്നതു്. അയാൾ പല കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരോടു ബന്ധപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളെയും ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടല്ലോ. അപ്പോൾ എല്ലാ പാത്രങ്ങളുടെയും എല്ലാ കാര്യങ്ങളും അറിയാമെന്ന മട്ടിൽ കഥ വിവരിക്കുന്നതിനെക്കാൾ നല്ലതു്, ഒരൊററ കഥാപാത്രത്തിൻെറ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ കാര്യങ്ങളെ ഒതുക്കി വിവരിക്കുന്നതാണു്. ഉദാഹരണത്തിനു്, 'ഹെൻട്രി ജെയിംസിൻെറ 'അംബാസിഡേഴ്സ്'' എന്ന നോവൽതന്നെ എടുക്കുക. അതിൽ ഏതാനും പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടു്. എങ്കിലും, അവയുടെയെല്ലാം ക്രിയകൾ സ്ട്രെതർ എന്ന ഒരൊററ കഥാപാത്രത്തിൻെറ ദൃഷ്ടിയിൽപ്പെടുന്നതനുസരിച്ചാണു് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നതു്. സ്ട്രെതറിൻെറ വീക്ഷണത്തിൽപ്പെടാത്ത സംഗതികളെയെല്ലാം നോവലിസ്റ്റു് നിഷ്ക്കരുണം പരിത്യജിച്ചിരിക്കുന്നു. സ്ട്രെതറാകട്ടെ, നോവലിലെ സംഭവങ്ങളെയെല്ലാം ഭംഗിയായി നോക്കിക്കാണുന്ന നിർവ്വികാരനായ ഒരു സാക്ഷിയാണു്. നിർവ്വികാരനും സാക്ഷിയുമായതുകൊണ്ടു്, തൻെറ കണ്ണിൽപ്പെട്ട രംഗങ്ങളെയും ക്രിയകളെയും വസ്തുനിഷ്ഠമായി ദർശിക്കാൻ അയാൾക്കു കഴിയുന്നു. ഇപ്രകാരം സംഭവങ്ങളെയെല്ലാം ഒരു സാക്ഷിയുടെ വീക്ഷണപരിധിയിലൊതുക്കി, നിർവ്വികാരമായ മനോഭാവത്തോടെ ഏകാഗ്രസുഭഗമായവതരിപ്പിക്കുന്നതാണു് ഏററവും മികച്ച രൂപമെന്നു ഹെൻട്രി ജെയിംസ് കരുതുന്നു. പേഴ്സി ലബ്ബക്ക് ശക്തിയായി അദ്ദേഹത്തോടു് അനുകൂലിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ലബ്ബക്കിൻെറ വിശദമായ ആ ഗ്രന്ഥം (Craft of Fiction) വായിച്ചാൽ, ആ സിദ്ധാന്തത്തോടു നമ്മിലധികംപേരും യോജിച്ചുപോകുമെന്നു തോന്നുന്നു. എങ്കിലും ഹെൻട്രി ജെയിംസിൻെറ നോവലുകൾ മററു പല നായകന്മാരുടെയും നോവലുകൾക്കൊപ്പം രസപ്രദമായി എനിക്കു തോന്നിയില്ല എന്ന സത്യം ഇവിടെ മറച്ചുവെക്കുന്നില്ല. അഭിരുചിയുടെ പ്രത്യേകതയായിരിക്കാം ഇതിനു കാരണം. ആധുനികനോവൽവി

മശ്നം ഏററവുമധികം ആദരവോടെ പരിഗണിക്കുന്ന ഒരു നോവലിസ്റ്റാണല്ലോ ഹെൻട്രി ജെയിംസ്.

ജെയിംസ് ജോയ്സ് തന്റെ സിദ്ധാന്തം മുഖ്യമായും അവതരിപ്പിക്കുന്നതു്, 'കലാകാരൻ ചെറുപ്പക്കാരനെന്ന നിലയ്ക്കു്' * എന്ന ചെറുനോവലിലാണു്. അതിൽ എല്ലാക്കാലത്തെയും സാഹിത്യകലയെസ്സംബന്ധിച്ചു് ഒരു വിശദീകരണമുണ്ടു്. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രതിനിധിയായ സ്റ്റീഫൻ എന്ന നായകപാത്രം നോവലിന്റെ അവസാനഭാഗത്തു് ആ വിശദീകരണം ഭംഗിയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സാഹിത്യകലയിൽ 'ലിറിക്കൽ' (ഭാവഗീതാത്മകം), 'നരേററീവ്'' (ആഖ്യാനാത്മകം), 'ഡ്രമാററിക്' (നാടകീയം) എന്നു മൂന്നവസ്ഥകളുണ്ടെന്നു സ്റ്റീഫൻ പറയുന്നു. 'ലിറിക്കൽ' രൂപത്തിൽ എഴുത്തുകാരന്റെ ആത്മനിഷ്ഠഭാവങ്ങൾക്കായിരിക്കും പ്രാമുഖ്യം. സ്വന്തം ചിത്തവൃത്തിയുടെ, നിറം പിടിപ്പിക്കാതെ ഒന്നുംതന്നെ അയാൾക്കു കാണുക സാധ്യമല്ല; ചിത്രീകരിക്കുകയും. തന്റെ മനോഭാവത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണു് പ്രപഞ്ചം മുഴുവൻ ഭ്രമണം ചെയ്യുന്നതെന്നൊരു മട്ടാണു് അയാളുടെ വീക്ഷണത്തിൽ കാണുന്നതു്. ആ മനോഭാവം, അറിയാതെയാണെങ്കിലും, അയാളുടെ കൃതികളിൽ കലർന്നിട്ടുമുണ്ടാവും. അതിന്റെ ഫലമോ? വീക്ഷണപരിധി സങ്കുചിതമായിത്തീരുന്നു. അതിൽത്തന്നെ അപാകത കലരുകയും ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാമത്തെ രൂപത്തിൽ, സങ്കുചിതമായ ഈ മനോഭാവത്തിൽനിന്നു് എഴുത്തുകാരൻ അല്പം മോചനം നേടുന്നുണ്ടു്. വലിയ കഥയെ ബൃഹത്തായി ആഖ്യാനംചെയ്യുമ്പോൾ വസ്തുനിഷ്ഠമായ മനോഭാവവും അയാൾക്കു പുലർത്താതിരിക്കാൻ വയ്യാ. അക്കാരണത്താൽ ആദ്യത്തെ അവസ്ഥയിൽനിന്നു് അല്പംകൂടി ഉയർന്ന ഒരവസ്ഥയിലാണു് ഇപ്പോൾ അയാളുടെ നില. എന്നാൽ അപ്പോഴും ലോകഗതിയെ നിസ്സംഗമാ

---

* Portrait of the Artist as a young man.

യി ഒരു സാക്ഷിയെപ്പോലെ അകന്നുനിന്നു വീക്ഷിക്കാൻ അ
യാൾക്കു കെല്പില്ല. ആ കെല്പു പ്രകടമാകുന്നതു മൂന്നാമത്തെ
സാഹിത്യരൂപത്തിലാണു്—നാടകീയരൂപത്തിൽ. അവിടെ
താൻ വിവരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളോടു് എഴുത്തുകാരനു വൈകാരി
കമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ല. ഹെൻട്രി ജെയിംസ്സിന്റെ
സ്പെക്ടേറ്ററിനെപ്പോലെ അയാൾ നിർവ്വികാരനായ ഒരു പ്രേക്ഷ
കൻമാത്രമാണു്. നിർവ്വികാരനെന്നു പറഞ്ഞാൽ പോരാ; നിസ്സം
ഗൻ എന്നു പറയണം. അങ്ങനെ അകന്നുനിന്നു നോക്കിക്കാ
ണുമ്പോൾ, സ്വന്തം അഭിലാഷങ്ങളും ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങളുമെങ്ങനെ
യിരുന്നാലും, ജീവിതത്തെ ജീവിതമായി കാണാൻ അയാൾക്കു
കഴിയും. ധീരോദാത്തവും കർക്കശവുമായ സത്യങ്ങൾ അയാളു
ടെ തൂലികത്തുമ്പിൽ ഉളുമ്പിവരികയും ചെയ്യും. എന്നാൽ അ
യാൾക്കതു കഴിയണമെങ്കിൽ, താൻ ജീവിക്കുന്ന സമുദായത്തിൽ
നിന്നു് അയാൾ അകന്നുനില്ക്കതന്നെ വേണം. ആ സമുദായ
ത്തിന്റെ ക്ഷുദ്രഭാവങ്ങളിൽ അയാൾ ഉൾപ്പെടരുതെന്നർത്ഥം.
അക്കാരണത്താൽ ജെയിംസ് ജോയ്സ് പറഞ്ഞു, 'കലാകാരൻ
ഭ്രഷ്ടനാണു്' എന്നു്; സ്വയംഭ്രഷ്ടനായ വ്യക്തി. തന്റെ സ്വ
ന്തം നഗരമായ ഡബ്ലിനിലെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുമാത്രമാണു്
വിപുലമായെഴുതിയതെങ്കിലും അതെഴുതുന്നതിനുവേണ്ടി ജെയിം
സ് ജോയ്സ് പാരീസിലാണു് പോയിത്താമസിച്ചതെന്ന വസ്തു
ത ഇവിടെ സ്മരണീയമാണു്. എന്തിനുവേണ്ടി? താൻ ജനിച്ചു
വളർന്നതും തന്നോടു പല നിലകളിലും ബന്ധപ്പെട്ടതുമായ ആ
നഗരത്തിലെ തുടിക്കുന്ന ജീവിതത്തെ നിസ്സംഗമായി, വസ്തുനി
ഷ്ഠമായി, നോക്കിക്കണ്ടു ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി—ആത്മ
നിഷ്ഠഭാവങ്ങളെ പൂർണ്ണമായും വസ്തുനിഷ്ഠമായി പുനസ്സൃഷ്ടിക്കു
ന്നതിനുവേണ്ടി. എഴുത്തുകാരൻ ശരിക്കും സ്രഷ്ടാവാകുന്നതു്
ഇവിടെവെച്ചാണെന്നു ജോയ്സ് വിശ്വസിക്കുന്നു.

അല്പം വ്യത്യാസങ്ങളോടുകൂടി പ്രാചീനനായ അരിസ്റ്റോ
ട്ടിലിന്റെ കാവ്യസിദ്ധാന്തത്തെ ജോയ്സ് ഇവിടെ അംഗീകരി

ച്ചിരിക്കുകയാണെന്നു് ഒരു വിമർശകൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാ
യി ഞാനോർക്കുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കാവ്യത്തിൽ മൂന്നു
വിഭാഗങ്ങളാണു് കാണുന്നതു്—'ലിറിക്', 'എപ്പിക്', 'ഡ്രാമ'*
ഇതിലേററവും ഉത്തുംഗമായ കാവ്യവിഭാഗം നാടകമാണെന്നു്
അദ്ദേഹം കരുതുന്നു. അതുകൊണ്ടാണു്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാ
വ്യവിചാരം നാടകത്തെമാത്രം ഉത്തുംഗവിഷയമാക്കുന്നതു്.

ഇത്രയും വിവരിച്ചതിൽനിന്നു നാം പൊതുവിൽ മനസ്സി
ലാക്കുന്ന ചില കാര്യങ്ങൾ ക്രോഡീകരിച്ചുകൊണ്ടു് ഇതവസാ
നിപ്പിച്ചുകൊള്ളാം. ചരിത്രത്തോടും മററും ബന്ധപ്പെട്ട ആ
ഖ്യാനാത്മകമായ ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗമെന്ന നിലവിട്ടു്
നോവൽ ഭാവഗീതത്തോടും സംഗീതത്തോടും മററും സാദൃശ്യമു
ള്ള ഒരു കലാരൂപമായിട്ടാണു് ഇന്നു പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുപോ
രുന്നതു്. ഇതാണു് ഒന്നാമത്തെ കാര്യം. രണ്ടാമത്തെ സംഗ
തി, നോവലിൽ പ്രതിഫലിതമാകുന്ന മനോഭാവത്തിനു നല്കു
ന്ന പ്രാധാന്യമാണു്. ആവേശപൂർവ്വം തന്റെ പ്രയോഗസാമ
ഗ്രി ഉന്മേഷകരമാംവിധം കൈകാര്യംചെയ്യുന്നതിലല്ല ഇന്നു
നോവലിസ്റ്റിന്റെ ശ്രദ്ധ. കഴിയുന്നതും സമചിത്തതയോടെ സംഭ
വങ്ങളെ നോക്കിക്കാണുന്ന നിസ്സംഗനായ ഒരു ദൃക്സാക്ഷിയാ
കാനാണു് അയാളുടെ ശ്രമം. ഉദ്വേഗജനകമായി കഥ പറയു
ന്ന കാര്യത്തിൽ ആ ദൃക്സാക്ഷി ഉദാസീനനാണു്. കഥ ഇടയ്ക്കു
കടന്നുകൂടിയെന്നു വരാം; ഗതികേടുകൊണ്ടു് അയാൾ അതിൽ
കഥ കലർത്തിയെന്നും വരാം. [“നോവലിനൊരു കഥ വേണം,
നാശം”—ഇ. എം. ഫോസ്റ്റർ.] എങ്കിലും, അയാളുടെ ശ്രദ്ധ,
തന്റെ ദർശനത്തിൽപ്പെട്ട ജീവിതഭാഗങ്ങൾക്കു ശില്പാഭിരാമ
മായ ആവിഷ്കരണം നല്കുന്നതിലാണു്. അതെ, നോവൽ
ഫ്ളോബെട്ടിനോടുകൂടി അന്തരിച്ചു; കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കു
ന്ന, രസോന്മേഷിയായ നോവൽ. ഇന്നു് അതൊരു ജീവിത
ദർശനത്തിന്റെ ശില്പമാണു്; കവിതയാണു്; സംഗീതമാണു്.

---

* ഭാവഗീതം, ഇതിഹാസം, നാടകം.

കുററവും ശിക്ഷയും

ഇരുപത്തിനാലു വയസ്സുള്ള, സുമുഖനും സമർത്ഥനുമായ വിദ്യാർത്ഥിയാണു് റസ്കോൾ നിക്കോവ്. ദാരിദ്ര്യം അയാളെ ക്രൂരമാംവിധം പീഡിപ്പിക്കുന്നു. താമസിക്കുന്ന ലോഡ്ജിൽ കുടിശ്ശിഖ വരുത്തിയതുനിമിത്തം ലോഡ്ജുടമ അയാളുടെ പേരിൽ നടപടിയെടുക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. വീട്ടിൽനിന്നു കിട്ടിയ അമ്മയുടെ കത്തു് അയാളുടെ അസ്വാസ്ഥ്യത്തെ ആളിക്കത്തിക്കാനേ ഉപകരിക്കുന്നുള്ളു. പണമില്ലെന്നുമാത്രമല്ല അതിലെഴുതിയിരിക്കുന്നതു്. വാത്സല്യനിധിയായ ആ അമ്മയും സ്നേഹമയിയായ ഏകസഹോദരിയും ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെ നടുവിൽ ധാരാളം പരാധീനതകളും അപമാനവും സഹിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അതു വായിച്ചുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ മൂർച്ഛയേറിയ വേദന റസ്കോൾ നിക്കോവിന്റെ ഹൃദയത്തെ ഭേദിച്ചു. അയാൾ ആലോചിച്ചു: അവരെ ഇനിമേൽ ബുദ്ധിമുട്ടിച്ചുകൂടാ; മാത്രമല്ല, അവരുടെ ബുദ്ധിമുട്ടുകൾ ലഘൂകരിക്കയും വേണം. സാമാന്യാധികമായ ബുദ്ധിശക്തിയാൽ അനുഗൃഹീതനായ തനിക്കു തന്റെ നിലീന വാസനകളെ പരിപോഷിപ്പിക്കേണ്ടിയുമിരിക്കുന്നു. ഇതിനെല്ലാം പണം ആവശ്യമാണു്. പക്ഷേ ഒരു ചില്ലിപോലും തന്റെ കൈയിലില്ല. താൻ കടത്തിൽ മുങ്ങിയിരിക്കയുമാണു്. എന്നാൽ അടുത്ത ലോഡ്ജിൽ താമസിക്കുന്ന പിശുക്കിയും ദുഷ്ടയുമായ ആ കിഴവിയെ നോക്കൂ. അവരുടെ കൈയിൽ പൂത്ത പണമുണ്ടു്. ആളുകളിൽനിന്നു സാധനങ്ങൾ പണയം വാങ്ങി വ

ലിയ പലിശക്കു പണം കടം കൊടുത്തു് ഇപ്പോഴും അവർ മുതൽ വർദ്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പരാധീനതയിലാണ്ടവരെ അവർ നിർദ്ദയം ചൂഷണംചെയ്യുന്നു. അല്യോന ഇവനോവ്നാ എന്ന ആ കിഴവി തന്നോടൊപ്പം താമസിക്കുന്ന പച്ചപാവമായ സഹോദരി ലിസവെററായെ നിർദ്ദയം പീഡിപ്പിക്കുന്നവളുമാണു്. അവരെ കൊന്നു്, പ്രയോജനശൂന്യമായ ആ പണം അപഹരിച്ചു ലോകോപകാരപ്രദമാംവിധം തന്റെ കഴിവുകൾ വികസിപ്പിക്കുന്നതിൽ എന്താണൊരു തെററു്?...............

ഈ ചോദ്യം താൻ പണ്ടേ ചോദിച്ചിട്ടുള്ളതാണു്. വിചാരോദ്ദീപകമായ ഒരു പ്രബന്ധവും ഇതേക്കുറിച്ചു താൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ടു്. ('കുററത്തെക്കുറിച്ചു്' എന്നാണതിന്റെ തലക്കെട്ടു്.) അതിൽ ഒരു കാര്യമാണു് താൻ സമർത്ഥിക്കുന്നതു്. അസാധാരണരായ വ്യക്തികൾക്കു തങ്ങളുടെ കഴിവുകൾ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനു മററുള്ളവരെ കൊല്ലേണ്ടതായിവന്നാൽ തീർച്ചയായും അവർക്കതിനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടു്; അവകാശമുണ്ടു്. അവർ നിയമത്തിന്റെ പരിധിയിൽ പെടുന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിനു് 'കെപ്ലറുടെയും ന്യൂട്ടന്റെയും കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ ഡസൻകണക്കിനോ നൂറുകണക്കിനോ ആളുകളെ കൊല്ലാതെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയില്ലെന്നുവന്നാൽ അവരെയെല്ലാം കൊന്നൊടുക്കേണ്ടതു് ആ അസാധാരണരുടെ ചുമതലതന്നെയാണു്—മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തോടുള്ള ചുമതല'. ഇങ്ങനെ താൻ ആ പ്രബന്ധത്തിൽ വാദിച്ചു സമർത്ഥിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇപ്പോൾ ഇതാ, ആ പ്രശ്നം തന്റെ സ്വന്തം ജീവിതത്തിൽ ആവിർഭവിച്ചിരിക്കുന്നു! ലോകത്തിനു് ഒരുപകാരവുമില്ലാത്ത, സ്വന്തം സഹോദരിയോടുപോലും ക്രൂരമായി പെരുമാറുന്ന അല്യോന ഇവനോവ്നയെ എന്തുകൊണ്ടു തനിക്കു കൊന്നുകൂടാ? അങ്ങനെ കിട്ടുന്ന പണംകൊണ്ടു മററുള്ളവർക്കു പ്രയോജനമുളവാകുമാറു തന്റെ കഴിവുകളെ വളത്തിയെടുക്കാമല്ലോ. മനസ്സിന്റെ ഭിത്തികളിൽ ഈ ചിന്താഗ

തി ഭീകരമാംവിധം മാറെറാലിക്കൊണ്ടു. കൂടെക്കൂടെ അതാവർത്തിച്ചു. അതോടൊപ്പം കൊലയെക്കുറിച്ചുള്ള വിചാരവും പിശാചിനെപ്പോലെ റസ്കോൾ നിക്കോവിനെ ബാധിച്ചു. ആ വൃദ്ധയെ കൊലചെയ്യാതെ തനിക്കു സ്വസ്ഥതയില്ലെന്ന ഒരവസ്ഥയും അയാളിൽ വന്നുകൂടി. ഉന്മാദം പിടിച്ചവന്റെ അവസ്ഥ. അങ്ങനെ ഒരു ദിവസം വൈകിട്ടു്......................

കൈയിൽ കോടാലിയുമായി റസ്കോൾനിക്കോവു് വൃദ്ധയുടെ മുറിയിൽ കടന്നു. പണയംവെയ്ക്കാനുള്ള വസ്തു അവരുടെ കൈയിൽ കൊടുത്തു. അവർ അതു പരിശോധിക്കുന്ന തക്കം നോക്കി കോടാലി ഉയർത്തുകയും ശിരസ്സിൽത്തന്നെ ആഞ്ഞുവെട്ടുകയും ചെയ്തു. പിന്നെയും പിന്നെയും വെട്ടി. ദീനരോദനത്തോടെ വൃദ്ധ നിലംപതിച്ചു. തളംകെട്ടിയ ചോരയിൽ അവരുടെ മൃതദേഹം നിശ്ചലമായിക്കിടന്നു..................സ്വത്തു മുഴുവൻ തപ്പിയെടുക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ—എത്ര ഭയങ്കരം!-അവരുടെ ആ പാവം സഹോദരി തൊട്ടടുത്തുവന്നു സ്തംഭിച്ചുനില്ക്കുന്നതാണു് കാണുന്നതു്. അയാൾ പതറിയില്ല. അതേ കോടാലികൊണ്ടു് അവളെയും വെട്ടിക്കൊന്നു. അങ്ങനെ ഒരാളെ കൊല്ലാനുള്ള ശ്രമം, രണ്ടുപേരുടെ കൊലയിൽ കലാശിച്ചു. വേഗത്തിൽ വാതിൽ സാക്ഷയിട്ടതിനുശേഷം റസ്കോൾ നിക്കോവു് പണവും സാധനങ്ങളും കൈവശപ്പെടുത്തി.

ആ സമയത്തു രണ്ടാളുകൾ വാതിലിൽ വന്നു മുട്ടുന്നുണ്ടെങ്കിലും—മനസ്സാന്നിദ്ധ്യംകൊണ്ടും തന്ത്രംകൊണ്ടും ഭാഗ്യംകൊണ്ടും—അവരുടെ കണ്ണു വെട്ടിച്ചു് അവിടന്നു രക്ഷപ്പെടുവാൻ അയാൾക്കു കഴിയുന്നു.

അസാധാരണമായ മനോവ്യാപാരജ്ഞാനത്തോടും കലാവൈദഗ്ദ്ധ്യത്തോടുംകൂടി ഫയദോർ ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി (1821-81) ഈ സംഭവം വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ടു്. 'കുററവും ശിക്ഷയും' എന്ന നോവലിന്റെ ഒന്നാംഭാഗത്തിലെ ഏഴദ്ധ്യായങ്ങളും വധോദ്യ

മത്തെയും ആ ഉദ്യമത്തിനു പ്രേരകമായ മാനസികാവസ്ഥകളെയും വധകൃത്യത്തെയും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനാണു് അദ്ദേഹം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

കൊല നടന്ന സ്ഥലത്തുനിന്നു രക്ഷപ്പെട്ട അതേ വൈദഗ്ദ്ധ്യത്തോടുകൂടി റസ്കോൾ നിക്കോവ് കുറ്റാന്വേഷകരുടെ പിടിയിൽ പെടാതെ വഴുതിമാറുന്നതിലും വിജയിക്കുന്നു. പക്ഷേ ഒന്നിൽനിന്നു രക്ഷനേടാൻ അയാൾക്കു കഴിഞ്ഞില്ല—സ്വന്തം മനസ്സിന്റെ പീഡിപ്പിക്കലിൽനിന്നു്. ഏതുവിധത്തിലാണു് മനസ്സ് അയാളെ പീഡിപ്പിക്കുന്നതു്? ഒന്നാമതായി അതിന്റെ വിഭ്രാന്തികൊണ്ടുതന്നെ. കൊലചെയ്യുന്നതിനു മുമ്പു്, അതെക്കുറിച്ചാലോചിച്ചു് അയാളനുഭവിക്കുന്ന മനോവൈഷമ്യം ദുസ്സഹമാണു്. അതിനുമുമ്പുള്ള ഒരു സായാഹ്നത്തിൽ റസ്കോൾ നിക്കോവിന്റെ അവസ്ഥ നോക്കുക: "അയാൾ ചിന്തിക്കുകയും നെററി തടവുകയും ചെയ്തു. അത്ഭുതമെന്നു പറയട്ടെ, കുറേനേരം ചിന്തിച്ചുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ പെട്ടെന്നു്, സ്വാഭാവികമെന്നോണം, വിചിത്രമായ ഒരു തീരുമാനം അയാളുടെ മനസ്സിലുദിച്ചു:

"ഉം.......റസുമിഖിന്റെയടുക്കൽത്തന്നെ പോയ്ക്കളയാം". അയാൾ സ്വയം പറഞ്ഞു. "തീർച്ചയായും റസുമിഖിന്റെയടുക്കൽത്തന്നെ പോകണം. ഇപ്പോഴല്ല, 'അതു' കഴിഞ്ഞതിനു ശേഷം. ഒരു ദിവസംകൂടി കഴിഞ്ഞിട്ടു്".

താൻ ചിന്തിക്കുകയാണെന്നു പെട്ടെന്നയാൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞു.

"അതേ. 'അതി'നുശേഷം". ചാടിയെണീററു്, അയാൾ ഉച്ചത്തിൽ പറഞ്ഞു: "വാസ്തവത്തിൽ 'അതു' സംഭവിക്കുമോ? 'അതു' സംഭവിക്കുക സാധ്യമാണോ?"

'ഓടുന്നത്ര വേഗത്തിൽ അയാൾ നടന്നു. സ്വന്തം മുറിയിൽ മടങ്ങിപ്പോകാമെന്നാണുദ്ദേശിച്ചതു്. പക്ഷേ മുറിയെ

കുറിച്ചോത്തതോടെ അയാളുടെ മനസ്സിൽ വെറുപ്പുണ്ടായി. ആ ചെറിയ അറയിൽവെച്ചു് 'അതി'നെപ്പററിയുള്ള വിചാരം തന്റെ മനസ്സിൽ ഒരു മാസമായി വളൎന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇതോൎത്തപ്പോൾ എങ്ങോട്ടെന്നില്ലാതെ അയാൾ തിരിഞ്ഞുനടന്നു.

അയാളുടെ താത്കാലികമായ ഞെട്ടൽ ഒരുതരം ജ്വരമായി വളൎന്നു. അയാളുടെ ശരീരം വിറച്ചു. ആ ഉഷ്ണത്തിലും അയാൾക്കു തണുപ്പനുഭവപ്പെട്ടു. ശ്രദ്ധ എങ്ങോട്ടെങ്കിലും തിരിച്ചുവിടുന്നതിനെന്നോണം തന്റെ മുമ്പിലുള്ള വസ്തുക്കളിൽ ദൃഷ്ടി ഉറപ്പിക്കാൻ അയാൾ ക്ലേശിച്ചു പരിശ്രമിച്ചു. പക്ഷേ വിജയിച്ചില്ല. അയാൾ എന്തോ ചിന്തയിലാണ്ടുപോയി. വീണ്ടും ഞെട്ടലോടുകൂടി തലയുയൎത്തിയപ്പോൾ താൻ എന്തിനെക്കുറിച്ചാണു് ചിന്തിച്ചിരുന്നതെന്ന കാര്യംപോലും മറന്നുപോയി. അങ്ങനെ അയാൾ സെ്റ്റോവിലൂടെ കുറുകെ നടന്നു. നേവായുടെ തീരത്തിലെത്തി. പാലം കടന്നു മറുവശത്തു ചെന്നു........ഒരു ഹോട്ടലിന്റേയോ മദ്യശാലയുടെയോ മുമ്പിലെത്തിയപ്പോൾ വിശക്കുന്നതായി തോന്നി........മദ്യശാലയിൽക്കടന്നു് ഒരു ഗ്ലാസു വോഡ്ക കുടിച്ചു. അല്പം ഭക്ഷിക്കുകയും ചെയ്തു. അതു കഴിഞ്ഞയുടനെ എഴുന്നേററു നടന്നു. കുറച്ചു കാലമായി ആദ്യമായിട്ടാണു് വോഡ്ക കുടിക്കുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു തലചുററി പിടിച്ചു. കാലുകൾക്കു ഭാരം തോന്നുകയും തലചുററ മാന്ദ്യം ബാധിക്കുകയും ചെയ്തു. അയാൾ താമസസ്ഥലത്തേക്കുതന്നെ തിരിച്ചു. എന്നാൽ സെ്റ്റോവിലെത്തിയപ്പോൾ ഭയങ്കരമായ തളൎച്ച ബാധിച്ചു് അയാൾ നിന്നു. റോഡിൽനിന്നു തിരിഞ്ഞു കുററിക്കാട്ടുകൾക്കിടയിലേക്കു നടന്നു. അവിടെയുള്ള പുൽത്തകിടിയിൽ വീഴുകയും ക്ഷണത്തിൽ ഉറങ്ങിപ്പോവുകയും ചെയ്തു".

ഇതിൽ 'അതു്' എന്നു പറയുന്നതു് കൊലയെ ഉദ്ദേശിച്ചാണു്. കുറച്ചുകാലമായി, ആ വിചാരം റസ്കോൾനിക്കോവിന്റെ മനസ്സിൽ കടന്നുകൂടിയിട്ടു്. അതു വിട്ടുപോകുന്നില്ല. ചില

പ്പോൾ അതിന്റെ ഭീകരതയെക്കുറിച്ചോർത്തു ഞെട്ടും. മററു ചില
പ്പോൾ അതു ചെയ്യാത്തതിനെക്കുറിച്ചോർത്ത് അസ്വസ്ഥനാകും.
രണ്ടു നിലയിലും അയാൾക്കു സ്വസ്ഥതയില്ല. ഈ നിരന്തരാ
സ്വസ്ഥതയെ മർമ്മസ്പർശിയായ പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ ഡോസ്റ്റോ
യെവ്സ്കി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആ പ്രതീകങ്ങളിൽ സ്വപ്ന
ങ്ങളും പെടുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന് ഒസ്ട്രോവിലെ പുൽത്ത
കിടിയിൽ കിടന്നപ്പോൾ റസ്ക്കോൾനിക്കോവ് ദർശിക്കുന്ന സ്വ
പ്നത്തിന്റെ അവസ്ഥ നോക്കൂ. താൻ വീണ്ടും, ഏഴു വയസ്സുള്ള
ഒരു കുഞ്ഞായിത്തീർന്ന് ഒരു സായാഹ്നത്തിൽ അപ്പന്റെ കൈ
പിടിച്ചുകൊണ്ടു നടക്കാനിറങ്ങിയതായി അയാൾ കണ്ടു. അതു
ചാവുണ്ട ഒരു ദിവസമായിരുന്നു. അവിടെ ഒരു മദ്യശാല. കുടി
ച്ചു ലക്കുകെട്ടവരും കണ്ടാൽ ഭയം തോന്നുന്നവരുമായ ഏതാനും
ആളുകൾ അതിനെ ചുററിപ്പററി നടക്കുന്നു. അവിടെ കറുത്ത
പൂഴിയുള്ള ഒരു റോഡുണ്ട്—വളഞ്ഞുപുളഞ്ഞുപോകുന്ന റോഡ്.
ആറടിക്കപ്പുറത്തുവെച്ച്, വലത്തോട്ടു തിരിഞ്ഞ് അതു ശ്മശാന
ത്തിലേയ്ക്കു നീളുന്നു. അതിനടുത്ത് ഏതാനും ആളുകൾ ചേർന്ന്
ബലഹീനയായ ഒരു കുതിരയെ ക്രൂരമായി പ്രഹരിക്കുകയും ഒടു
വിൽ ഇരിമ്പുകോടാലികൊണ്ടു നട്ടെല്ലടിച്ചു ചതച്ചു കൊല്ലുക
യും ചെയ്യുന്നതു കാണുന്നു.......ഇതു കണ്ടപ്പോൾ, കൊച്ചുകുട്ടി
യായ താൻ നിലവിളിച്ചുകൊണ്ട് ആൾക്കൂട്ടത്തിനിടയിലൂടെ
പാഞ്ഞു ചെന്ന്, ചോരയിൽ മുങ്ങിയ ആ ജന്തുവിന്റെ കഴു
ത്തിൽ കെട്ടിപ്പിടിച്ച് അതിന്റെ കണ്ണുകളിലും ചുണ്ടുകളിലും
ഉമ്മ വെയ്ക്കുന്നു.......ഇത്രയും എത്തിയപ്പോൾ റാസ്ക്കോൾനി
ക്കോവ് ചാടിയെണീററു. 'എത്ര ഭീകരമായ സ്വപ്നം', അ
യാൾ സ്വയം പറഞ്ഞു: "എന്റെ ദൈവമേ ഞാനും വാസ്തവ
ത്തിൽ കോടാലി എടുത്തെന്നു വരുമോ? അവളുടെ തലയിൽ
തന്നെ വെട്ടിയെന്നു വരുമോ? ചൂടരക്തത്തിൽ കാൽ ചവുട്ടി
യെന്നു വരുമോ?......എന്റെ ദൈവമേ! 'അതു'' സംഭവിക്കുമോ?'
ഇതു പറയുമ്പോൾ അയാൾ ആലിലപോലെ വിറയ്ക്കുന്നുണ്ടായി
രുന്നു."

ഇത്തരം സ്വപ്നങ്ങളും കറുത്ത മണ്ണു്, ചോര, ശ്മശാനം ആദിയായ അതിലെ പ്രതീകങ്ങളുംചേർന്ന് കൊലയ്ക്കുമുമ്പുള്ള അയാളുടെ ഉഗ്രമായ മാനസികാവസ്ഥയെ വിശദമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. അതുപോലെ കൊല ചെയ്യുമ്പോഴും, ഒരു കൊല മറെറാരു കൊലയിലേയ്ക്കു നയിക്കുമ്പോഴും അയാൾ ദുസ്സഹമായ മാനസികാസ്വസ്ഥത അനുഭവിക്കുന്നതും സൂക്ഷ്മവിശദമായി ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ടു്. ആ അസ്വസ്ഥതക്കിടയിൽ ആ വൃദ്ധയുടെ സമ്പത്തു ശരിക്കു ശേഖരിച്ചെടുക്കുന്നതിനുതന്നെ അയാൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. അവരുടെ അലമാരയുടെ മുകൾത്തട്ടിലെ ആയിരത്തിഅഞ്ഞൂറു റൂബിളുകൾ അയാൾ തൊടുന്നതേയില്ല. അടിയിലെ ആഭരണങ്ങൾമാത്രമേ പരിഭ്രമത്തിനിടയിൽ അയാൾ കീശയിലാക്കുന്നുള്ളൂ. മടങ്ങി സ്വന്തം മുറിയിലെത്തിയിട്ടോ? എന്നിട്ടും ഭയസംഭ്രമങ്ങൾ ഇരട്ടിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. അയാൾക്കു് ആഹാരം വേണ്ടാ. കിടക്കണം, ഉറങ്ങണം എന്നൊക്കെയുണ്ടെങ്കിലും സ്വസ്ഥമായി കിടക്കാനും ഉറങ്ങാനും കഴിയുന്നില്ല. ദുഃസ്വപ്നങ്ങൾ അയാളെ വേട്ടയാടുന്നു. നിയന്ത്രണംവിട്ടു മനസ്സു പല വഴികളിലും പായുന്നു. തെളിവുകളെല്ലാം മറവുചെയ്തിട്ടില്ലെന്നോർത്തു് ഇടയ്ക്കു ഞെട്ടുന്നു. പെട്ടെന്നു ചാടിയെണീററു് അക്കാര്യത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. ഈ പരിഭ്രമങ്ങൾക്കും തീവ്രവേദനകൾക്കുമിടയിൽ അയാൾ സ്വയം ചോദിച്ചു പോകുന്നു: "എന്റെ ദൈവമേ! എനിക്കെന്താണു് സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നതു്?" അല്പംകഴിഞ്ഞു സ്വയം പറയുന്നു: "എന്റെ മേൽ ശിക്ഷ പതിയുകയായിരിക്കുമോ?"

പിന്നീടുണ്ടാകുന്ന എല്ലാ സംഭവങ്ങളിലും തന്റെ പാതകം കണ്ടുപിടിക്കാൻ പ്രതിയോഗികൾ നടത്തുന്ന ഗൂഢാലോചനയുടെ ഭൂതത്തെ അയാൾ കാണുന്നു. അവരുടെ കെണിയിൽ നിന്നു് എങ്ങനെയും രക്ഷനേടാമെന്നു ചിലപ്പോൾ അയാൾ ഉറപ്പിക്കും. ചിലപ്പോൾ പതറും, ഭയപ്പെടും. ഇടയ്ക്കു പ്രതി

യോഗികളെ അയാൾതന്നെ തേടിപ്പിടിക്കുകയും തൻെറ പാതകത്തെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന സൂചനകൾ സ്വയം നല്കുകയും ചെയ്യും. എന്നിട്ട വിജയിയെപ്പോലെ നടന്നകലുമ്പോൾ വീണ്ടും ചിത്തചാഞ്ചല്യത്തിനധീനനാകുന്നു. അതസഹ്യമായിത്തോന്നിയിട്ട് എല്ലാം ഏററുപറഞ്ഞു നാടകം അവസാനിപ്പിച്ചെങ്കിലോ എന്നോർക്കുന്നു. ''തൻെറ ഭീകരമായ ആന്തരികാസ്വാസ്ഥ്യത്തെക്കുറിച്ച് അയാൾ ബോധവാനായിരുന്നു. ആത്മനിയന്ത്രണം നഷ്ടപ്പെടുന്നതായി അയാൾ ഭയന്നു. എന്തിലെങ്കിലും ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കാൻ—തീരെ പ്രസക്തിയില്ലാത്ത എന്തിലായാലും വേണ്ടില്ല—അയാൾ ശ്രമിച്ചു. പക്ഷെ വിജയിച്ചില്ല. ചിന്ത അയാളെയിട്ട പിടച്ചിച്ചു.''

ഇതിനിടയിൽ കുററാന്വേഷണം ഒരു വശത്തുകൂടെ നടക്കുന്നുണ്ട്. പോലീസ് ഊർജ്ജസ്വലമായി പരിശ്രമിക്കുന്നു. അവരിൽ പോർഫിറി ശരിക്കും റസ്കോൾ നിക്കോവിനെ മണത്തുപിടിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനാവശ്യമായ സൂചനകൾ നല്കുന്നതും റസ്കോൾ നിക്കോവ്തന്നെ. നിയന്ത്രണംവിട്ട് അമിതമായി സംസാരിക്കുന്നതിലൂടെ പലപ്പോഴും താൻ തന്നെയാണ് കുററവാളിയെന്ന് അയാൾ വെളിപ്പെടുത്തിപ്പോകുന്നുണ്ട്. അതേസമയം പോർഫിറിയുടെ പരിശ്രമങ്ങളെയെല്ലാം പരാജയപ്പെടുത്താനും അയാൾക്കു കഴിയുന്നു.

മുഖ്യമായ ഈ കഥാതന്തു അത്യന്തം ഉദ്വേഗജനകമായിട്ടാണ് ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി ആഖ്യാനംചെയ്യുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു മികച്ച ഒരു കുററാന്വേഷണകഥയുടെ രസം ഇതിൽനിന്നു നമുക്കു കിട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു.

എന്നാൽ 'കുററവും ശിക്ഷയും' ഒരു കുററാന്വേഷണകഥയല്ല. ഇതിൻെറ ചട്ടക്കൂടിനുമാത്രമേ കുററാന്വേഷണകഥയോടു സാദൃശ്യമുള്ളു. ആ ചട്ടക്കൂടിൽ ഉപകഥകളും ദർശനങ്ങളും സ്വഭാവവൈചിത്ര്യങ്ങളും മററും തികവുററ ക്രാന്തദർശിതയോടെ

ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ചില വശങ്ങൾ നമുക്കു പരിശോധിക്കാം. അതിനു കഥയിലെ ചില ബിന്ദുക്കൾകൂടി ഇവിടെ വിവരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

കൊല ചെയ്യുന്നതിനുമുമ്പ്, അതെക്കുറിച്ചുള്ള ഒാർമ്മനിമിത്തം അസ്വസ്ഥചിത്തനായി നടക്കുന്നതിനിടയിൽ ഒരു മദ്യശാലയിൽവെച്ചു റസ്കോൾനിക്കോവ് വിചിത്രസ്വഭാവിയായ ഒരു മനുഷ്യനുമായി പരിചയത്തിലാകുന്നു. അയാളുടെ പേരു മാർമലഡോവ് എന്നാകുന്നു. അമിതമായ മദ്യപാനത്താൽ ചുമതലകൾക്കു വീഴ്ച വരുത്തിയതുമൂലം സൈനികവൃത്തിയിൽനിന്നു പിരിച്ചുവിടപ്പെട്ട ഒരു മനുഷ്യൻ. അങ്ങനെ വീട്ടിലെത്തിയ ആ മനുഷ്യൻ അവിടെയുള്ളതെല്ലാം പെറുക്കിവിററു കുടിക്കാൻ ഉടങ്ങുന്നു. ഒടുവിൽ ഭാര്യയുടെ താക്കോൽ മോഷ്ടിച്ചു പെട്ടിയിലുള്ള അവസാനത്തെ സമ്പത്തും കൈക്കലാക്കി വീടുവിട്ടിറങ്ങി മദ്യപിക്കാൻ ഉടങ്ങിയിട്ട് അഞ്ചു ദിവസമായിരിക്കുന്നു. ആത്മനിന്ദയിലൂടെ സ്വയം പീഡിപ്പിക്കുന്ന ഒരു മനുഷ്യൻ. അയാൾ റസ്കോൾ നിക്കോവിനോടു ചോദിക്കുന്നു: "എന്നെ നോക്കു, സാർ, ഞാനൊരു പന്നിയല്ലെന്ന് ആരെങ്കിലും പറയാൻ കഴിയുമോ?" അയാൾ തുടരുന്നു: "എന്റെ ഭാര്യക്കു ക്ഷയമാണ്. അതെന്നെ വല്ലാതെ വേദനിപ്പിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് ഞാൻ കുടിക്കുന്നതു്. കൂടുതൽ കുടിക്കുന്തോറും കൂടുതൽ വേദനിക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഞാൻ വീണ്ടും കുടിക്കുന്നു. കുടിയിലാണ് സഹതാപവും സാന്ത്വനവും ഞാൻ കണ്ടെത്തുന്നതു്............" ഇങ്ങനെ അനിയന്ത്രിതമായി സംസാരിക്കുന്നതിലൂടെ തന്റെ ഭാര്യയെയും ആദ്യഭാര്യയിലുള്ള മകളെയും അയാൾ റസ്കോൾ നിക്കോവിനു പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്നു. വീടുതോറും നടന്നു ജോലി ചെയ്തും കടം വാങ്ങിച്ചും ഇരുന്നും മക്കളെ പട്ടിണിയിൽനിന്നു രക്ഷിക്കാൻ പാടുപെടുന്ന ക്ഷയരോഗിണിയായ കാറററീനാ ഇവനോവ്നയാണ് അയാളുടെ ഭാര്യ. ദാരിദ്ര്യവും രോഗവും മനഃക്ലേശങ്ങളും

അവരുടെ മാനസികഘടനയെ വികലമാക്കിയിരിക്കുന്നു. കുട്ടി
കളെ കണ്ടമാനം ശകാരിക്കും, വലിച്ചിട്ടു തല്ലും. ചിലപ്പോൾ
ഭർത്താവിനും വീക്കു കൊടുക്കും. അയാളുടെ ആദ്യഭാര്യയിലെ
പുത്രിയായ സോണിയായോടു് എപ്പോഴും തട്ടിക്കയറും. ദ്വേ
ഷ്യംമൂലമല്ല. ആർക്കും ദ്വേഷ്യം തോന്നാത്തവിധം സൗമ്യമാ
യ പ്രകൃതമുള്ള ഒരു കൊച്ചുമാലാഖയാണു് സോണിയ. എങ്കി
ലും സങ്കടം കൂടുമ്പോൾ ആ രണ്ടാനമ്മ യുവതിയായ അവളോടും
തട്ടിക്കയറും. "നീയിങ്ങനെയിരുന്നു് എന്റെ ക്ലേശങ്ങൾ ക
ണ്ടാൽ മതിയല്ലോ". ഒരിക്കൽ അവർ അമർഷത്തോടെ പറഞ്ഞു:

"എനിക്കെന്തു ചെയ്യാൻ കഴിയും"? സോണിയയുടെ
ചോദ്യം.

"നീ 'വിചാരിച്ചാൽ' പണമുണ്ടാകും. പക്ഷേ വിചാരി
ക്കണം", അവർ അർത്ഥഗർഭമായി പറഞ്ഞു. അതിന്റെ ധ്വനി
സോണിയായ്ക്കു മനസ്സിലായി. അവൾ ദയനീയമായി ചോദി
ച്ചു: "അപ്പോൾ ഞാൻ ആ വഴിക്കു പണമുണ്ടാക്കാനാണോ
ചിററമ്മ പറയുന്നതു്?" ക്ഷുഭിതയായ ആ ചിററമ്മ മൗനമവ
ലംബിച്ചതേയുള്ളു. സോണിയ മൂകയായി പുറത്തേയ്ക്കിറങ്ങി.
രാത്രിയിൽ അവൾ പണവുമായി മടങ്ങിവന്നു. അതു ചിററമ്മ
യുടെ കൈയിൽ വെച്ചുകൊടുത്തിട്ടു തകർന്ന മട്ടിൽ അവൾ കിട
ക്കയിൽ വീണു. അതു കണ്ടപ്പോൾ ആ ചിററമ്മയുടെ മനസ്സ
ലിഞ്ഞു. അവർ ഓടിച്ചെന്നു് അവളെ കെട്ടിപ്പിടിക്കുകയും ക
രയുകയും ചെയ്തു..................ഏതായാലും അന്നുമുതൽ സോണിയ
വേശ്യാവൃത്തി സ്വീകരിച്ചു—ഒരു ത്യാഗമെന്ന നിലയ്ക്കു്. ദാരി
ദ്ര്യത്തിലലയുന്ന ചിററമ്മയ്ക്കും മക്കൾക്കുംവേണ്ടി അവൾ സ്വയം
ക്രൂശിക്കയാണു് ചെയ്തതു്. വേശ്യാവൃത്തിയെ ഇത്ര ഉത്കൃഷ്ട
മായ മേഖലയിൽ ചിത്രീകരിക്കാൻ ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിക്കല്ലാ
തെ മററാർക്കും കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഈ നോവ
ലിൽ ആദ്യവസാനം ഒരു ദേവതയെപ്പോലെ അവൾ സഞ്ചരി

കുന്നു..........കുടിച്ചു കുടിച്ചു മാർമ്മലഡോവ് മരിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ അവർക്കു സഹായവുമായെത്തുന്ന റസ്കോൾ നിക്കോവ് സോണിയയുമായി പരിചയത്തിലാവുന്നു. പരിചയം ഗാഢബന്ധമായി വളരുകയും ചെയ്യുന്നു.

വൃദ്ധയിൽനിന്നു് അപഹരിച്ചെടുത്ത പണം കൈവശം വെച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതു് റസ്കോൾ നിക്കോവിനു ദുസ്സഹമായി അനുഭവപ്പെട്ടു. നഗരത്തിന്റെ ഒരൊഴിഞ്ഞ ഭാഗത്തുള്ള പാറയുടെ അടിയിൽ അയാൾ അതു നിക്ഷേപിക്കുകയും ചെയ്തു. അതു തിരിച്ചെടുക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചു പിന്നീടു് ആലോചിക്കാനേ അയാൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. അതു തനിക്കുവേണ്ട. അതു പൊള്ളും. അങ്ങനെ വീണ്ടും ദാരുണമായ ദാരിദ്ര്യത്തിൽ കഴിയുന്നതിനിടയ്ക്കാണു് മാർമ്മലഡോവിന്റെ ശവസംസ്കാരച്ചടങ്ങിനായി അവസാനത്തെ നാണയവും അയാൾ ചെലവഴിക്കുന്നതു്. സോണിയയുമായി അങ്ങനെ ഗാഢബന്ധത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും അയാൾ അവളെ സ്നേഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. അങ്ങനെ സ്നേഹിക്കാൻ കഴിയുന്ന പ്രകൃതമല്ല അയാളുടേതു്. അയാൾക്കു അഹന്ത വെടിയുക സാദ്ധ്യമല്ല. അവളുടെ സഹതാപം അയാൾക്കാവശ്യമാണു്. ജ്വരംബാധിച്ച തന്റെ ആത്മാവിനു സാന്ത്വനമരുളുന്ന ദിവ്യൗഷധമാണവൾ. മാത്രമല്ല, തന്റെ വീഴ്ചകളും കുറ്റങ്ങളും ഏറ്റുപറയാൻ റസ്കോൾ നിക്കോവ് കണ്ടെത്തുന്ന തിരുസന്നിധിയുമാണവൾ. (ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിയുടെ മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങളും കുമ്പസാരിക്കാൻ ആവേശം കാണിക്കുന്നവരാണു്. അതിനു പറ്റിയവരെ അവർ തിരഞ്ഞുപിടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.) ഏകാന്തനിശ്ചലമായ ഒരു രാത്രിയിൽ ഈ യുവതീയുവാക്കന്മാർ ഒന്നിച്ചിരുന്നു ഹൃദയവികാരങ്ങൾ കൈമാറുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ടു്. അവിസ്മരണീയവും ഹൃദയസ്പർശിയുമായ ഒരു രംഗം. ഇരുട്ടിന്റെ ആഴിയിൽ വെളിച്ചത്തിന്റെ ദ്വീപു സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഒരു മെഴുകുതിരിക്കരികെയിരുന്നു്,

റസ്കോൾനിക്കോവിന്റെ അപേക്ഷയനുസരിച്ച് സോണിയ ബൈബിളെടുത്തു വായിക്കുന്നു. കർത്താവു ലാസറിനെ ശവകുടീരത്തിൽനിന്നു ഉയർപ്പിക്കുന്ന ഭാഗം. ഓർത്തുനോക്കൂ. കൊലപാതകിയും വേശ്യയും! ഒരു മെഴുകുതിരിയുടെ വിശുദ്ധമായ വെളിച്ചത്തിൽ അവർ വിശുദ്ധഗ്രന്ഥം പാരായണം ചെയ്യുന്നു. എത്ര അസാധാരണമായ സമ്മേളനം! അതിൽനിന്നുളവാകുന്ന അനുഭൂതി അവാച്യമാണ്. (മെഴുകുതിരിയും അതിന്റെ വെളിച്ചവും പ്രതീകാത്മകമാണെന്നു ശ്രദ്ധിക്കുക.)

സോണിയായും റസ്കോൾനിക്കോവുമായുള്ള ഈ ഗാഢബന്ധം അവസാനംവരെ നിലനില്ക്കുന്നുണ്ട്. അവസാനമെന്നു പറഞ്ഞാൽ, രക്ഷനേടുന്നതിനുള്ള എല്ലാ ശ്രമങ്ങളും അവസാനിപ്പിച്ച്, സോണിയയുടെ പ്രേരണയ്ക്കു വിധേയനായി, റസ്കോൾനിക്കോവ് കുററസമ്മതം എഴുതിക്കൊടുത്ത്, ശിക്ഷ വാങ്ങി സൈബീരിയയിൽ കഠിനതടവനുഭവിക്കുന്നളവരെ. അപ്പോഴും താൻ ചെയ്തതു പാപമാണെന്ന് അയാൾ ആദ്യം സമ്മതിക്കുന്നില്ല. (ഉപസംഹാരത്തിന്റെ ഒന്നാംഭാഗത്ത് ഇതു കാണാം.) അങ്ങനെയൊരു കൃത്യത്തിൽ പതറാതിരിക്കാനും അതിനെ അഗണ്യമാക്കാനും കഴിയാതെപോയ തന്റെ ബലഹീനതയെമാത്രമേ അയാൾ പഴിക്കുന്നുള്ളു. കുററം ബലഹീനതയിലാണ്; കൃത്യത്തിലല്ല. എങ്കിലും സോണിയായുടെ അക്ഷയമായ സ്നേഹവും നിരന്തരമായ ഉപദേശവും ഒടുവിൽ അയാളെ മാനസാന്തരത്തിനു വിധേയനാക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഒരാധ്യാത്മികപരിവർത്തനമാണ് ഈ നോവലിലെ പ്രമേയമെന്നു പറയാം.

എങ്കിലും, സംശയരഹിതമായവിധം ഈ പരിവർത്തനത്തെ ചിത്രീകരിക്കാൻ ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം അതല്ലെന്നു തോന്നുന്നു. പിന്നെന്തായിരിക്കാം? എല്ലാ കലാകാരനെയുംപോലെ ജീവിതതത്ത്വം

ബന്ധിച്ചു തനിക്കു ലഭിച്ച അന്തർദ്ദർശനത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുക എന്നതുതന്നെ. അതെന്താണെന്നു പ്രമാണവാക്യങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമായി വിവരിക്കുക സാധ്യമല്ല. സാധ്യമാണെങ്കിൽപ്പിന്നെ കലാസൃഷ്ടിക്കു പ്രസക്തിയില്ലല്ലോ. ഞാൻ പറയുന്നതിന്റെ സാരമിതാണ്. ദാർശനികരൊന്നതിലധികമായി ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി ഒരു കലാകാരനാണ്. തത്വജ്ഞാനത്തിൽ അസാധാരണമായ താത്പര്യംമാത്രമല്ല, അഗാധമായ ജ്ഞാനവും അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നുവെന്നതു വാസ്തവം. ദാർശനികപ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ സുലഭവുമാണ്. മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങളും പലപ്പോഴും ദാർശനികമണ്ഡലത്തിലേയ്ക്കു കടക്കുന്നതു കാണാം. റസ്കോൾനിക്കോവ് തന്നെ എത്ര സൂക്ഷ്മമായിട്ടാണ് ദർശനങ്ങളെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുന്നതും പറയുന്നതും. ഇതൊക്കെയാണെങ്കിലും, നോവലിസ്റ്റായ ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി കലാകാരനാണ്. ദാർശനികസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ 'നിയന്ത്രണങ്ങൾ തകർത്തുകൊണ്ട് ആ കലാകാരന്റെ അന്തർദ്ദർശനം അതിന്റേതായ അത്ഭുതപ്രപഞ്ചം സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുകൊണ്ട് ആത്മീയപരിവർത്തനത്തിന്റെ കഥയെന്നും മറ്റും ഈ നോവലിനെ അതിലളിതമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതു ശരിയായിരിക്കുകയില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. റസ്കോൾനിക്കോവിന്റെ സ്ഥിരമായ പ്രകൃതംതന്നെ അസ്ഥിരതയാണ്. അയാൾ ബുദ്ധിജീവിയാണ്. ഏതു കാര്യത്തിന്റെയും വിവിധവശങ്ങളെ അയാൾ കണ്ടുപോകും. അയാൾക്കു വിശ്വാസം അവലംബിക്കാൻ പ്രയാസമാണ്. അയാൾ സംശയിക്കാനും അസ്വസ്ഥനാകാനും വിധിക്കപ്പെട്ടവനാണ്. ആ സ്ഥിതിക്ക് ഒരാധ്യാത്മികപരിവർത്തനത്തിനു വിധേയനായി താൻ പുതുജീവിതം തുടങ്ങുന്നുവെന്ന് അയാൾതന്നെ പറയുന്നുവെങ്കിൽക്കൂടി ആ പ്രസ്താവം മുഖവിലയ്ക്കെടുക്കാൻ നമുക്കു സാധ്യമല്ല. എങ്കിലും വേദനയിലൂടെ, പീഡാനുഭവങ്ങളിലൂടെ, ആത്മശുദ്ധീകരണം നേടുക എന്ന തത്വം റസ്കോൾനിക്കോ

വിന്റെ ജീവിതത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്ന കാര്യം അവിതർക്കിതമാണ്. *

കഥയുടെ പ്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ റസ്കോൾനിക്കോവിന്റെ ജീവിതത്തിലേയ്ക്കു കടന്നുവരുന്ന വിചിത്രസ്വഭാവിയായ മറെറാരു മനുഷ്യനാണ് സ്വിഡ്രിഗൈലോവ്. സഹോദരിയായ ഡൂണിയായുടെ ചാരിത്ര്യത്തിൽ കൈവെയ്ക്കാൻ മുതിരുന്ന ഒരു വില്ലനായിട്ടാണ് ആദ്യം അയാളെ നാം അറിയുന്നതു്. ഉടനീളം അയാളെ ദുഷ്ടനും വില്ലനുമായിട്ടാണ് നാം കാണുന്നതു്. എന്നാൽ വെറുപ്പുളവാക്കുന്ന സ്വഭാവത്തിനിടയിലും ഉദാത്തമായ എന്തോ ഒരംശം ഇടയ്ക്കിടെ അയാളിൽ സ്ഫുരിക്കുന്നതായി നമുക്കു തോന്നും; വളരെ അപൂർവ്വമായി നന്മ നാമ്പുനീട്ടാൻ വെമ്പുന്നതും. ഒടുവിൽ നമ്മെയെല്ലാം വിസ്മയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു് അയാൾ സ്വയം വെടിവെച്ചു മരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതു്. നാടകീയമായ ആ അന്ത്യം സ്വിഡ്രിഗൈലോവിനെ തികച്ചും അവിസ്മരണീയനാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്നു. ഒരു നിലയ്ക്കു നോക്കുമ്പോൾ ഈ നോവലിലെ ഏററവും വ്യക്തിത്വമുള്ള മൂന്നു കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരേ മാനസികാവസ്ഥയുടെ മൂന്നു തലങ്ങളെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതു്. മാർമലഡോവ്, റസ്കോൾനിക്കോവ്, സ്വിഡ്രിഗൈലോവ് — മദ്യപാനി, കൊലപാതകി, ആത്മഹന്താവ്. മൂന്നും ഒരേ മാനസികാവസ്ഥയുടെ ഭിന്നമായ രൂപങ്ങൾ. ഈ നോവൽ ഒരു മദ്യപാനിയുടെ കഥ

---

* കത്തുകളിലും കുറിപ്പുകളിലുമെല്ലാം തന്റെ ഈശ്വരവിശ്വാസം ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി കൂടെക്കൂടെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതായി കാണാം. ഷില്ലറുടെ ഒരു അർച്ചനാഗീതത്തിലെ ഈ വരികൾ അദ്ദേഹം എപ്പോഴും ഉദ്ധരിക്കാറുള്ളതായി ജീവചരിത്രകാരന്മാർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

Suffer bravely, oh ye millions!
Suffer for the better life!
For beyond the stars' pavilions
God shall compensate your grief.

യായിട്ടാണു് ആദ്യം ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി എഴുതാൻ തുടങ്ങിയതെന്നു് ഒരു ജീവചരിത്രകാരൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു്. പിന്നീട്ടു് അതു കൊലപാതകിയുടേതാക്കി മാററിയതാണത്രേ. കൊലപാതകിയുടെ കഥയായപ്പോഴും, പാതകത്തിൻെറ പിന്നിലെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ സങ്കീർണ്ണാവസ്ഥ തീവ്രമായി വെളിപ്പെടുത്താനുതകുംവിധം മദ്യപാനിയും ആത്മഹന്താവും ഇതിൽ സ്ഥലംപിടിച്ചിരിക്കുന്നു. മദ്യപാനം ആത്മഹത്യയുടെ വകഭേദമാണു്. അമിതമായ മദ്യപാനംകൊണ്ടു നിങ്ങൾ നിങ്ങളെത്തന്നെ കൊല്ലുന്നു. (മാർമലഡോവ് കുടിച്ചു കുടിച്ചു സ്വയം നശിപ്പിക്കുകയാണല്ലോ ചെയ്യുന്നതു്.) കൊലപാതകവും ഒരുതരം ആത്മഹത്യതന്നെയാണു്. ആത്മഹത്യയെക്കാൾ ദയനീയവുമാണതു്. കൊല്ലപ്പെട്ട പ്രതിയോഗിയെ ജീവിതം എന്ന യാതനയിൽനിന്നു വിമുക്തനാക്കിയശേഷം കൊലയുടെ അനന്തരഫലങ്ങളും കുററബോധത്തിൻെറ പീഡനവും അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടു ജീവിതപ്പാതയിലൂടെ നീങ്ങുന്ന നിങ്ങളുടെ അവസ്ഥ മരണത്തേക്കാൾ എത്ര കഷ്ടമാണു്! അതുകൊണ്ടു കൊലപാതകവും അവനവനെ നശിപ്പിക്കാനുള്ള വാസനയുടെ കൂടുതൽ തീവ്രമായ പ്രകടനമാണെന്നു കരുതണം. (റസ്കോൾനിക്കോവ് ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ പറയുന്നു: "ഞാൻ ആ കിഴവിയെ കൊന്നുവെന്നോ? ഇല്ല. ഞാൻ കൊന്നതവരെയല്ല, എന്നെത്തന്നെയാണു്, എന്നന്നേക്കുമായി എന്നെ സ്വയം നശിപ്പിക്കുകയാണു് ഞാൻ ചെയ്തതു്.") സ്വിഡ്രിഗൈലോവ് അന്യരെ പീഡിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഉത്സാഹം കാണിച്ചു കാണിച്ചു്, സ്വയം നശിപ്പിക്കുന്നതിൽ ചെന്നു കലാശിക്കുന്നു. പരപീഡനവാസനയും ആത്മപീഡനവാസനയുടെ ഒരു വശമാണു്. അതു് ആത്മഹത്യയിലേക്കുള്ള പാതയാണു്. അപ്പോൾ ആത്മഹത്യക്കു പ്രേരകമായ മാനസികാവസ്ഥയുടെ അഗാധമായ ഗഹനസ്വഭാവം ഈ മൂന്നു കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ സങ്കീർണ്ണശോഭയോടെ വെളിപ്പെട്ടുവരുന്നതു നമുക്കു കാണാം.

ഇനി റസ്കോൾനിക്കോവും സോണിയയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ സ്വഭാവം നോക്കാം. ഗാഢമായ ഒരു സ്നേഹബന്ധത്തിന്റെ ചിത്രീകരണംമാത്രമല്ല അതു്. മാനുഷികമായ നിലവാരത്തിൽ അതൊരു സ്നേഹബന്ധംതന്നെ, സംശയമില്ല. ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രേമബന്ധംതന്നെ. എന്നാൽ എപ്പോഴും അതിനു മറെറാരു നിലവാരംകൂടിയുണ്ടു്. സന്ദേഹവും വിശ്വാസവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണതു്. റസ്കോൾനിക്കോവു് സന്ദേഹവും സോണിയ വിശ്വാസവുമാകുന്നു. സന്ദേഹം അസ്വസ്ഥതയാണു്; വിശ്വാസം പ്രശാന്തതയും. സന്ദേഹം എപ്പോഴും ആത്മപ്രകടനത്തിനു മുതിരുന്നു; വിശ്വാസം ആത്മസമർപ്പണത്തിനും. റസ്കോൾനിക്കോവ് സ്വയം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഉത്സാഹം കാണിക്കുമ്പോൾ സോണിയ സ്വയം സമർപ്പിക്കുന്നതിലാണു് സംതൃപ്തി കണ്ടെത്തുന്നതു്. സോണിയ സമർപ്പണംതന്നെയാണു്. എന്നാൽ സന്ദേഹവും വിശ്വാസവും അഭേദ്യമാംവിധം യോജിച്ചാലോ? എങ്കിൽ ശ്രേഷ്ഠമായ ആനന്ദമായിരിക്കും ഫലം, പക്ഷേ അതു സംഭവിക്കുകയില്ല. അതിനാൽ മനുഷ്യൻ വേദനിക്കുന്നു. അവൻ വേദനിക്കാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവനാണു്. ആ വേദന മനുഷ്യന്റെ അസ്തിത്വത്തെ വിളംബരം ചെയ്യുന്നു ....മറെറാരു നിലയിൽ, റസ്കോൾനിക്കോവ് ഭൗമമായ അവസ്ഥയെയും സോണിയ ദിവ്യമായ അവസ്ഥയെയും പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്നതായും നമുക്കു തോന്നാം. പശ്ചാത്തപിക്കാനും അതിലൂടെ വെളിച്ചത്തിലെത്തുവാനും അയാളെ അവൾ നിരന്തരമായി പ്രേരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ ഭാഗം നോക്കുക:

“ ‘ഇനി ഞാൻ എന്തു ചെയ്യണം, സോണിയാ?’ തലയുയർത്തി, നിരാശ നിറഞ്ഞ മുഖത്തോടെ അയാൾ ചോദിച്ചു.

‘എന്തുചെയ്യണമെന്നോ? ഉടൻതന്നെ ഇറങ്ങി നടക്കൂ. നാല്ക്കവലകളിൽ ചെന്നു കുമ്പിട്ടു് ഈ ഭൂമിയെ ചുംബിക്കൂ. നി

ങ്ങൾ മനുഷ്യരക്തം ചിന്തി മലിനമാക്കിത്തീർത്ത ഈ ഭൂമിയെ. എന്നിട്ട് എല്ലാ മനുഷ്യരോടുമായി വിളിച്ചു പറയൂ, ഞാൻ കൊലപാതകിയാണെന്നു്. അപ്പോൾ ദൈവം വീണ്ടും നിങ്ങൾക്കു ജീവൻ നല്കും". അവന്റെ കൈകൾ കൂട്ടിപ്പിടിച്ചു ജ്വലിക്കുന്ന കണ്ണുകളാൽ അവനെ നോക്കിക്കൊണ്ടു് അവൾ പറഞ്ഞു.

'അപ്പോൾ ഞാൻ കീഴടങ്ങി സൈബീരിയയ്ക്കു പോകണമെന്നാണോ, സോണിയ, നീ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതു്?' അയാൾ ചോദിച്ചു.

'വേദനിക്കുക, അതിലൂടെ പാപത്തിനു പരിഹാരം നേടുക. അതാണു് നിങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടതു്". അവൾ പറഞ്ഞു."

മറെറാരു സന്ദർഭത്തിലുള്ള അവരുടെ അവസ്ഥ നോവലിൽ ചിത്രീകൃതമായിരിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണു്.

"അങ്ങനെ അവർ ഒന്നിച്ചു ചേർന്നിരുന്നു, ദുഃഖിതരായും നിരാശരായും. കൊടുങ്കാററിനാൽ ഏതോ ഏകാന്തവിജനമായ തീരത്തു് എടുത്തെറിയപ്പെട്ടവരെന്നപോലെ. അയാൾ സോണിയായെ നോക്കി. അവൾ തന്റെ നേർക്കു കാട്ടുന്ന സ്നേഹം എത്ര മഹത്തരമാണെന്നോർമ്മിച്ചപ്പോൾ അയാൾ വികാരാധീനനായി. തന്റെ പ്രതീക്ഷകളൊക്കെയും അവളിലാണു്. അല്പം കഴിഞ്ഞു് അയാൾ അവളുടെ കുരിശു തനിക്കു നല്കണമെന്നപേക്ഷിച്ചു. അവളതു നല്കി. എന്നിട്ടു പറഞ്ഞു: 'നമുക്കൊരുമിച്ചു സർവ്വവും സഹിക്കാം, നമുക്കൊരുമിച്ചു നമ്മുടെ കുരിശു ചുമക്കാം!"

ഇപ്രകാരം ജഢികലോകത്തിൽനിന്നു റസ്കോൾനിക്കോവിനെ പിടിച്ചുയർത്തി, പീഡാനുഭവത്തിന്റെ പാതയിലൂടെ മുക്തിയുടെ അലൗകികമേഖലയിലേക്കു സോണിയാ നയിക്കുന്നു. ജീവിതോൽക്കർഷത്തെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന മതാത്മകമായ വീക്ഷണമാണു് ഇവിടെ നിഴലിക്കുന്നതു്.

റസ്ക്കോൾനിക്കോവിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ അസ്തിത്വത്തിന്റെ പ്രശ്നവും അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. സാഹചര്യങ്ങൾ അയാളെ ഒരു പ്രതിസന്ധിയിലെത്തിക്കുന്നു. ഒന്നുകിൽ സ്വയം മരിക്കുക; അല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരാളെ കൊന്നു സ്വന്തം അസ്തിത്വം സ്ഥാപിക്കുക. ഒന്നുകിൽ ആത്മഹത്യ, അല്ലെങ്കിൽ കൊലപാതകം. ഇതാണ് പ്രശ്നം. ഈ പ്രശ്നത്തിനുമുമ്പിൽ നിന്നുകൊണ്ട്, സ്വന്തം ധിഷണയുടെ അനുശാസനത്തെ അയാൾ അംഗീകരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ കൊല നടത്തുന്നു. എങ്കിലും അസ്തിത്വം ഭദ്രമായില്ല. എന്തുകൊണ്ടിങ്ങനെ സംഭവിച്ചു? കൊല എന്ന കൃത്യം പാപമായതുകൊണ്ടാണോ? അതോ, അസ്തിത്വം എന്ന സത്യത്തിൽ ഉറച്ചുനില്ക്കാനുള്ള ഇച്ഛാശക്തി അയാൾക്കില്ലാതെപോയതുകൊണ്ടോ? (ആചാരവിശ്വാസങ്ങളുടെ അടിമകളെ ബാധിക്കുന്ന ദൗർബ്ബല്യം അയാളെയും ബാധിച്ചതുകൊണ്ടോ?) നിശ്ചയമില്ല. കൊല എന്ന കൃത്യം പാപമായതുകൊണ്ടാണെന്നു ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി പറയും, നേരിട്ടു ചോദിച്ചാൽ. പക്ഷേ നോവലെന്തുത്തരം നല്കും? എനിക്കു തോന്നുന്നത്, ഇതെക്കുറിച്ച് അസന്നിഗ്ധമായ ഉത്തരം നല്കുന്ന ഒരു സിദ്ധാന്തം ഈ നോവലിലില്ലെന്നാണ്. നോവലിന്റെ മെച്ചവുമാണത്. പ്രശ്നത്തിന്—അസ്തിത്വത്തെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന കാതലായ പ്രശ്നത്തിന്—ഉത്തരം കാണുന്ന ചുമതല സാഹിത്യത്തിന്റേതല്ല; തത്വശാസ്ത്രത്തിന്റേതാണ്.

ഇച്ഛാശക്തിയെക്കുറിച്ചു മുൻപു പരാമർശിച്ചുവല്ലോ. മനുഷ്യേച്ഛയുടെ പ്രശ്നവും ഈ നോവലിൽ തീവ്രതയോടെ സ്പന്ദിക്കുന്നു. റസ്ക്കോൾനിക്കോവിൽ സ്വതന്ത്രമായ ഇച്ഛാശക്തിയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ആ കിഴവിയെ കൊല്ലാൻ കഴിഞ്ഞതുപോലെ കൊല്ലാതിരിക്കാനും അയാൾക്കു കഴിയുമായിരുന്നു. പക്ഷേ കൊല്ലാനാണ് അയാൾ ഇച്ഛിച്ചത്. അതിന്റെ പ്രത്യാഘാതമാണ് അയാൾ അനുഭവിക്കുന്ന യാതന മുഴുവൻ. മറിച്ച്, അയാൾ ആ വൃദ്ധയെ കൊല്ലാതിരുന്നുവെന്നുവരട്ടെ. എങ്കിൽ

എന്തു സംഭവിക്കുമായിരുന്നു? അതേ ദാരിദ്ര്യം, അതേ വിരസത, അതേ മടുപ്പു്, അതേ അസ്വാസ്ഥ്യം—ഇതെല്ലാം പഴയപടി തുടരുമായിരുന്നു. ആ അവസ്ഥയിലും തന്റെ ഇച്ഛയെ അയാൾക്കു ശപിക്കേണ്ടിവരുമായിരുന്നു. ഒരു ധർമ്മസങ്കടമാണിതു്. സ്വതന്ത്രമായ ഇച്ഛയിൽനിന്നുളവാകുന്ന ധർമ്മസങ്കടം. അതേ, മനുഷ്യൻ സ്വതന്ത്രമായ ഇച്ഛാശക്തിയാൽ ശപിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു; സ്വാതന്ത്ര്യം അവനെ കുരിശിലേറ്റുന്നു.

ഇതിൽനിന്നെല്ലാം ഭിന്നമായി ഈ നോവലിൽ നമ്മെ ആവർജ്ജിക്കുന്ന ഒരു കാര്യം വർണ്ണനയാണു്. എല്ലായ്പോഴും കഥയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പീറ്റേഴ്സ്ബർഗ്ഗ് എന്ന മഹാനഗരം നിലകൊള്ളുന്നു. പ്രാവിൻകൂട്ടംപോലുള്ള കൂറ്റൻലോഡ്ജുകൾ, തിരക്കുപിടിച്ച തെരുവുകൾ, റസ്റ്റോറണ്ടുകൾ, മദ്യശാലകൾ, ആർഭാടവും കൃത്രിമവുമായ ജീവിതരീതികൾ, ഉപരിതലത്തിന്റെ നിറപ്പകിട്ടും അതിനടിയിലെ വൈകൃതവും—ഇതെല്ലാം അവിടെ എപ്പോഴും കാണാം. ഇവയ്ക്കിടയിൽ, ജീവിക്കുന്നതിനും ആനന്ദമനുഭവിക്കുന്നതിനും വെമ്പുന്ന മനുഷ്യപ്രയാണങ്ങൾ. ഇങ്ങനെ എല്ലാവിധത്തിലും ഒരു മഹാനഗരത്തിന്റെ രൂപഘടന പീറ്റേഴ്സ്ബർഗ്ഗിനു നല്കാൻ ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിക്കു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. മഹാനഗരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആധുനികസങ്കല്പം ആദ്യമായി സാഹിത്യത്തിൽ ബീജാവാപം ചെയ്യുന്നതു് ഈ നോവലാണെന്നു് ഒരു റഷ്യൻനിരൂപകൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. * യഥാതഥമായ രീതിയിൽത്തന്നെ കോൺക്രീറ്റിന്റെയും ആലക്തികദീപങ്ങളുടെയും ജനബഹുലമായ തെരുവീഥികളുടെയും ഒരു സജീവചിത്രമാണിതു്. പദാർത്ഥനിഷ്ഠമായ മൂർത്തചിത്രം. അതേസമയം ഇതിൽ ഇരുട്ടും വെളിച്ചവും നിഴലും മറവും കൂടിക്കലർന്നിട്ടുണ്ടു്. അതെല്ലാം പ്രതീകാത്മകമായ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരുദാഹരണം നോക്കാം. നഗരത്തിലൂടെ അലഞ്ഞുതിരിയുന്ന റസ്കോൾനിക്കോവ് പാലംകടന്നു ദ്വീപുകളിലെത്തുന്നു. "അവിടത്തെ

---

* Stanislaw Mackiewiez—Dostoyevsky.

ഹരിതവർണ്ണവും നിത്യനവീനതയും അയാളുടെ തളർന്ന നയന ങ്ങൾക്കു വിശ്രാന്തിയരുളി. നഗരത്തിലെ പൊടിപടലങ്ങളും കൂറ്റൻ കെട്ടിടങ്ങളും അയാളുടെ ഹൃദയത്തിൽ ഭാരം ചുമത്തി യിരുന്നു.'' ഈ വർണ്ണന അതിന്റെ ബാഹ്യതലത്തിലെടുത്താൽ പോരാ. കേവലം യഥാതഥമായ ചിത്രീകരണത്തിനുള്ള ശ്രമ മല്ല ഇവിടെയുള്ളതു്. നാഗരികജീവിതമെന്നതു ദയാശൂന്യവും മരവിച്ചതുമായ കോൺക്രീററിന്റെ ഇടയിലൂടെയുള്ള പ്രയാ ണമാണു്. മടുപ്പുപിടിച്ച പ്രയാണം. അതിനിടയിലാണു് ഒരു ദിക്കിൽ തഴച്ചുനില്ക്കുന്ന പച്ചപ്പു് പ്രത്യക്ഷമാകുന്നതു്. അതിന്റെ ദർശനം വാസ്തവത്തിൽ ഉത്കൃഷ്ടമായ ഒരനുഭൂതി യാണു്. റോബർട്ട് ഫ്രോസ്റ്റ് ചിത്രീകരിക്കുന്ന ആ ഘനശ്യാമ സുന്ദരമായ പൂക്കാടുകളുണ്ടല്ലോ, അതുതന്നെ. ജഡികമായ അനുദിനജീവിതത്തിനതീതമായി, അതിനു് ഉദാരമാധുര്യം ചാർത്തിനില്ക്കുന്ന ആ അവാച്യമേഖലയെയാണു് ഈ 'ഹരിത വർണ്ണം' ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നതു്. റസ്കോൾനിക്കോവ് അതു ദർശി ച്ചവനാണു്. അതുകൊണ്ടാണു് ഒരു വധകൃത്യംകൊണ്ടു സമ്പ ത്തുനേടി ഭൗതികജീവിതം സുഭദ്രമാക്കിയിട്ടും അയാൾക്കു ജീവി തം ദുസ്സഹമായനുഭവപ്പെട്ടതു്. അതുപോലെ ഈ നോവ ലിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിലായി കാണുന്ന ചിത്രങ്ങൾ—വിള റിയ വെളിച്ചം, ഇരുട്ടു തളംകെട്ടിനില്ക്കുന്ന ഇടുങ്ങിയ സ്ഥല ങ്ങൾ, വളഞ്ഞുപുളഞ്ഞുപോകുന്ന വീഥികൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ—ഒരു മഹാനഗരത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കുന്നതോ ടൊപ്പം മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ വിചിത്രമായ സങ്കീർണ്ണഗതികളെ വിശദമാംവിധം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതായും നമുക്കു കാണാൻ കഴിയുന്നു.

അപ്പോൾ, രസകരമായ കഥയെന്ന നിലയിലും മനുഷ്യ സ്വഭാവസങ്കീർണ്ണതകളുടെ സൂക്ഷ്മവിശദമായ ആവിഷ്കരണമെ ന്ന നിലയിലും പല അടുക്കുകളായി കയറിക്കയറിച്ചെന്നു് പ്രാ പഞ്ചികബോധത്തെ ആശ്ലേഷിക്കുന്ന ആശയങ്ങളുടെ ശില്പ

സംവിധാനമെന്ന നിലയിലും മതാത്മകമായ ദർശനത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമെന്ന നിലയിലും പലതരത്തിൽ ഒരേസമയം വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു നോവലാണു് 'കുറ്റവും ശിക്ഷയും'.

* * *

ഇതിന്റെ രചനയെക്കുറിച്ചു രണ്ടു വാക്കു്:

പീഡാനുഭവത്തിലൂടെ പാപമോചനം നേടുക എന്ന പ്രമേയത്തെക്കുറിച്ചു് ഒരു നോവലെഴുതണമെന്ന വിചാരം വളരെക്കാലം ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിയുടെ മനസ്സിനെ അലട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്നു. പല പ്രാവശ്യം തുനിഞ്ഞെങ്കിലും അതെഴുതാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞില്ല. ഇതിനിടയിൽ സ്വന്തം ജീവിതം അനിയന്ത്രിതമാംവിധം കുഴപ്പങ്ങളിൽച്ചെന്നു കുടുങ്ങി. ചൂതു കളിച്ചും മദ്യപിച്ചും പണം കണക്കറ്റു കളഞ്ഞു. കിട്ടാവുന്നിടത്തുനിന്നെല്ലാം കടം വാങ്ങി. ഒരു പ്രത്യേകതീയതിയ്ക്കകം പുതിയ നോവലെഴുതിക്കൊടുത്തില്ലെങ്കിൽ, അന്നുവരെ എഴുതിയതും മേലാൽ എഴുതാൻ പോകുന്നതുമായ എല്ലാ പുസ്തകങ്ങളുടെയും തീറവകാശം തനിക്കു നഷ്ടപ്പെടുന്ന വ്യവസ്ഥയിൽ അവസാനം ഒരു പ്രസാധകനോടു പണം വാങ്ങി. ഇത്രയധികം ഞെരുക്കമനുഭവപ്പെടുന്ന സാഹചര്യത്തിലും ദ്രുതഗതിയിൽ നോവലെഴുതിത്തീർക്കാൻ ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിക്കു കഴിയുന്നില്ല. കഥയുടെ രൂപഘടന പറഞ്ഞുകൊടുത്താൽ തങ്ങൾ രണ്ടുമൂന്നാളുകൾ ചേർന്നു നോവലെഴുതിത്തീർക്കാമെന്നും അങ്ങനെ തത്കാലം ആപത്തിൽനിന്നു രക്ഷപ്രാപിക്കാമെന്നും സുഹൃത്തുക്കൾ നിർദ്ദേശിച്ചു. തികഞ്ഞ രോഷത്തോടും അവജ്ഞയോടുംകൂടി ആ നിർദ്ദേശത്തെ തള്ളിക്കളയുകയാണു് അദ്ദേഹം ചെയ്തതു്. എന്നിട്ടു്, തന്റെ അന്തരാത്മാവിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന ആ ദർശനം നോവലിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിൽ സ്വയം ഏർപ്പെടുകയും ചെയ്തു. നായകൻ സ്വയം കഥ പറയുന്ന രൂപത്തിൽ ആദ്യം അതെഴുതിത്തീർത്തു. രണ്ടാമതു വായിച്ചുനോക്കിയപ്പോൾ തന്റെ അന്തർദ്ദർശനം ഭംഗിയായി അതിൽ കലർന്നിട്ടില്ലെന്നു കണ്ടു. അതു നശിപ്പിക്കുന്നതി

നെക്കുറിച്ചു പിന്നെ ഒരു സങ്കോചവും കാണിച്ചില്ല. വീണ്ടും മറെറാരു രൂപത്തിലെഴുതിത്തീർത്തു. അതും തൃപ്തിയായില്ല. വളരെയധികം ക്ലേശം സഹിച്ചു മൂന്നാമതും ദൃഢവ്രതത്തോടെ എഴുതി മുഴുമിപ്പിച്ച നോവലാണു് ഇന്നു ലോകത്തിനു ലഭിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

ഈ ക്ലേശവും തപസ്സും വ്യർത്ഥമായിട്ടില്ലെന്നു നോവൽ വായിക്കുന്ന ആരും ആദരപൂർവ്വം സമ്മതിച്ചുപോകും. അത്ര സുദൃഢവും ചിന്താബന്ധുരവുമാണു് ഇതിന്റെ ശില്പസംവിധാനം. 'ഇഡിയററു്', 'കരമസോവു് സഹോദരന്മാർ', 'ഭൂതാവിഷ്ടർ' തുടങ്ങിയ മററു പ്രധാനനോവലുകളിലൊന്നിലും ഇത്രമാത്രം ചതുരശ്രശോഭമായ ശില്പചാതുര്യം ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നില്ല. ആദിമധ്യാന്തനിബദ്ധമായ ഒരിതിവൃത്തമെന്ന നിലയിൽ ഇതിന്റെ കെട്ടുറപ്പു് അത്ഭുതകരമാണു്. (സ്വിഡ്രിഗൈലോവിന്റെ കഥ ഇടതന്നിടത്തുമാത്രമേ അല്പം അയവു് അനുഭവപ്പെടുന്നുള്ളൂ.) കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം സവിശേഷതയാർന്ന വ്യക്തിത്വം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നവരായിരിക്കുന്നതോടൊപ്പം കഥാഘടനയിൽ അനുപേക്ഷണീയതമാണു്. അലേ്യാനാ ഇവനോവ്നാ, പോർഫിറിപെട്രോവിച്ചു്, റസുമിഖിൻ, കാറററിനാ, ഡൂണിയാ, സോണിയാ, സോസിമോവു്, സമെട്ടോവു്, നിക്കോളേ, ലൂഷിൻ ഇങ്ങനെ പ്രധാനവും അപ്രധാനവുമായ എത്രയോ കഥാപാത്രങ്ങൾ! എവർക്കും ചൈതന്യമുണ്ടു്. കഥയിൽ സ്ഥാനവുമുണ്ടു്. ഈ നിലയ്ക്കു നോക്കുമ്പോൾ, സാധാരണനിലയിൽത്തന്നെ 'കുററവും ശിക്ഷയും' രസകരമായ ഒരു മനുഷ്യകഥയാണു്. എന്നാൽ ഈ മനുഷ്യകഥ രക്തമാംസങ്ങളുടെ ലോകത്തെ അതിവർത്തിച്ചു് മനുഷ്യാത്മാവിന്റെ അപാരമായ സൂക്ഷ്മമേഖലകളിലേയ്ക്കു പടിപടിയായി ഉയരുന്നതായി നാം കാണുന്നു. പച്ചയായ മനുഷ്യരെക്കൊണ്ടും പദാർത്ഥബദ്ധമായ വസ്തുക്കളെക്കൊണ്ടും ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കി സൃഷ്ടിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നതു് അനന്തവും അജ്ഞാതവും അവർണ്ണനീയവുമായ ഈ പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ നിത്യഗൂഢാത്മകതയാണു്.

നാടകം

നാടകസാഹിത്യം

നാടകവിചാരത്തിൽ പ്രധാനമായും രണ്ടു സമീപനങ്ങളാണു് നാം സാധാരണയായി അവലംബിക്കാറുള്ളതു്. ഒന്നു സാഹിതീയമാനദണ്ഡത്തിലധിഷ്ഠിതമായ സമീപനവും മറ്റൊന്നു് നാടകവേദിയിലധിഷ്ഠിതമായ സമീപനവുമാണു്. ഇവിടെ മാത്രമല്ല, പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിലും ഇത്തരം സമീപനങ്ങൾക്കു ധാരാളം ഉദ്ദാഹരണം കാണാൻ കഴിയും. 'സർഗ്ഗാത്മകനിരൂപണം' (Creative criticism) എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ ജെ. ഇ. സ്പിൻഗാൺ ഇതിൽ ആദ്യം പറഞ്ഞ സമീപനമാണവലംബിച്ചിരിക്കുന്നതു്. "മറ്റേതു കലാകാരനെയും വിലയിരുത്തുന്ന രീതിയിൽത്തന്നെവേണം നാടകരചയിതാവിനെയും വിലയിരുത്തുക. അയാൾ എന്തു ഭാവമാണു് ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതു്, അതിൽ അയാൾ എത്രത്തോളം വിജയിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന അടിസ്ഥാനത്തിൽ" —ഇതാണദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷം. ചെക്കോവ് ഇതേ അഭിപ്രായം ഒന്നു കടത്തിപ്പറയുകതന്നെയുണ്ടായി. സംവിധായകൻകൂടിയായ ഒരു നാടകകൃത്തിനയച്ച കത്തിൽ അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ എഴുതി: "നിങ്ങളുടെ ചോരയൂററിക്കുടിക്കുന്ന ഒരു സർപ്പമാണു് തീയേറ്റർ. നിങ്ങളിലെ സാഹിത്യബോധം ഉണർന്നു് രചനയിൽ ആധിപത്യം ചെലുത്തിയില്ലെങ്കിൽ, ഞാൻ തീർച്ചയായും നിങ്ങളെ ശപിക്കും." നാടകരചനയിൽ സ്വന്തം വ്യക്തിത്വം സ്ഥാപിക്കാൻ കഴിഞ്ഞ ചെക്കോവാണു് ഈ വാചകങ്ങൾ എ

ഴ്തിയതെന്നോർക്കണം. ആ നാടകങ്ങൾ രംഗത്തു ശോഭിച്ചവയുമായിരുന്നു. എന്നിട്ടും, രംഗപ്രയോഗയോഗ്യതയും അതിൽ നേടുന്ന വിജയവും നാടകത്തിന്റെ വിജയമായി പരിഗണിക്കാൻ അദ്ദേഹം കൂട്ടാക്കിയില്ല.

ഇതിന്റെ മറുവശം ശക്തിയോടെ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നവരും വിശ്വസാഹിത്യവേദിയിൽ ഇല്ലാതില്ല. "എന്തെല്ലാം മെച്ചങ്ങളുണ്ടായാലും, ഒരു പ്രേക്ഷകസംഘത്തെ പ്രീതിപ്പെടുത്താൻ കഴിയാത്ത നാടകം നാടകമാണെന്നു പറയുക സാധ്യമല്ല. അത്തരം കൃതിയെ നാടകമെന്നു പറയുന്നതു കോവർകഴുതയെ കുതിരയെന്നു വിളിക്കുന്നതുപോലെയാണ്." ഇങ്ങനെയാണ് ഈ വിഷയംസംബന്ധിച്ച് സോമർസെററ്മോമിനു പറയാനുള്ളത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തെ ശക്തിപൂർവ്വം അനുകൂലിക്കുന്നയാളാണ് ജെ. ബി. പ്രീസ്റ്റ്ലി. 'തിയേററിനുവേണ്ടിയാണ് എല്ലാ നാടകകൃത്തും രചന നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. രംഗത്തു പ്രയോഗിക്കണമെന്ന ഉദ്ദേശംകൂടാതെ വായിക്കാൻവേണ്ടിമാത്രം രചന നിർവ്വഹിക്കുന്നവൻ നാടകകൃത്തല്ല." ഇതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. ഇങ്ങനെ പ്രശസ്തരായ പല സാഹിത്യകാരന്മാരുടെയും അഭിപ്രായങ്ങൾ ഈ വഴിക്ക് ഉദ്ധരിക്കാൻ കഴിയും. പക്ഷേ ഇവിടെ അതിന്റെ ആവശ്യമില്ല. അതുകൂടാതെതന്നെ എന്റെ ആശയം വ്യക്തമാകുമെന്നു വിശ്വസിക്കുന്നു. നാടകം ശുദ്ധസാഹിത്യമെന്ന നിലയിൽ വായിച്ചാസ്വദിക്കാനുള്ളതാണെന്ന് ഒരു പക്ഷവും അതു രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചു പ്രേക്ഷകമാനസങ്ങളെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കാനുള്ളതാണെന്നു മറെറാരു പക്ഷവും നാടകവിചാരത്തിൽ പ്രബലമായുണ്ടെന്ന വസ്തുത വെളിപ്പെടുത്താനാണ് ഇതുവരെ ഞാൻ ശ്രമിച്ചത്.

എന്നാൽ ഇതു കേവലം കൃത്രിമമായ ഒരു വിവാദമാണെന്നുള്ളതാണ് വാസ്തവം. കാരണം, ലോകസാഹിത്യത്തിൽ മി

കച്ചതെന്നു പൊതുവേ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന നാടകങ്ങളൊ
ക്കെയും സാഹിത്യഗുണവും രംഗപ്രയോഗയോഗ്യതയും ഒത്തിണ
ങ്ങുന്നവയാണ്. ഒരു കൃതി യഥാർത്ഥത്തിൽ നാടകമാവണമെ
ങ്കിൽ അതു രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നതുകൂടിയായിരി
ക്കും; ഒന്നുകൂടി വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ, രംഗത്തു വിജയിക്കുന്ന
തുകൂടിയായിരിക്കും. നാടകസാഹിത്യത്തിനുള്ള പ്രത്യേകതക
ളിലൊന്നാണത്. അതിലെ മുഖ്യമായ സ്വഭാവം നാടകീയത
യാണല്ലോ. നാടകീയതയെന്നതു് ആളുകളുടെ—കൂട്ടത്തി
ന്റെ—ശ്രദ്ധയെ എളുപ്പത്തിലാവർജ്ജിക്കാൻ കഴിവുള്ളതുമായി
രിക്കും.

ഇതു പറയുന്നതിനൊരു മറുവശമില്ലാതില്ല. രംഗത്തു വി
ജയിക്കുന്ന നാടകങ്ങളെല്ലാം നല്ല നാടകങ്ങളാവണമെന്നില്ല
എന്നതാണ് ആ മറുവശം. അങ്ങനെ പറഞ്ഞാൽ പോരാ; ചി
ലപ്പോൾ അവ സാഹിത്യഗുണം തൊട്ടുതീണ്ടിയിട്ടില്ലാത്തവയാ
ണെന്നും വരാം. എങ്കിലും രംഗത്തു് അവ ശോഭിക്കുന്നു. എന്തു
കൊണ്ട്? ഒന്നാമതായി സമൂഹത്തിന്റെ (തിയേറററിൽ തിങ്ങി
ക്കൂടിയിരിക്കുന്നതു സമൂഹമാണല്ലോ.) പൊതുവായ അഭിരുചി
യിൽ ചിന്താശൂന്യമായ ഒരു വൈകാരികാംശം പ്രബലഘടക
മായുണ്ടായിരിക്കും. ഇതു വൈകാരികാംശത്തെ അത്തരം നാട
കങ്ങൾ തൊട്ടുണർത്തുകയും പ്രീതിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാ
മതായി മിക്ക സ്ഥലങ്ങളിലും പ്രേക്ഷകരിലധികംപേരും താ
ഴ്ന്നതരത്തിലുള്ള അഭിരുചിയായിരിക്കും പ്രദർശിപ്പിക്കുക. മി
കച്ച നാടകങ്ങൾ ദർശിക്കുമ്പോൾ അവയുടെ യഥാർത്ഥ്യമൂല്യങ്ങൾ
അവരുടെ ശ്രദ്ധയിൽ പെടാറില്ല. വഷളൻനാടകങ്ങളിലെ
വെടിക്കെട്ടുകൾ അവരെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. അതു
കൊണ്ടു രംഗത്തു വിജയിക്കുന്നു എന്ന ഒരൊററ ന്യായത്തിൽ
മാത്രം ഒരു നാടകം മികച്ചതാണെന്നു വിധികല്പിക്കുന്നതു നീതി
യായിരിക്കയില്ല.

അപ്പോൾ, മുകളിലത്തെ ഖണ്ഡികയുടെ ആദ്യഭാഗത്തുള്ള ആശയം മനസ്സിൽവെച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമേ നാടകവേദിയും നാടകസാഹിത്യവും തമ്മിൽ അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ടെന്നു പറയാനാവൂ. ആ ബന്ധത്തിന്റെ സ്വഭാവം മനസ്സിലാകണമെങ്കിൽ പ്രാരംഭമായി നാടകവേദിയിലെ നാടകവും സാഹിത്യകൃതിയായ നാടകവും എന്താണെന്നു നാം വേർതിരിച്ചു മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം. (നാടകവേദിക്കുതന്നെയാണ് തിയേറ്റർ എന്നു മുകളിൽ പറഞ്ഞതു്.) അലാർഡിസ് നിക്കോൾ തന്റെ നാടകവിചാരമാരംഭിക്കുന്നതു് ഇപ്രകാരം ഒരു വിവേചനചിന്തയോടുകൂടിയാണ്: "തിങ്ങിക്കൂടിയിരിക്കുന്ന ഒരു പ്രേക്ഷകസദസ്സിന്റെ മുമ്പാകെ ഒരു സംഘം നടീനടന്മാർ ചേർന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രകടനമാണ്" നാടകവേദിയിലെ നാടകം. സാഹിത്യകൃതിയായ നാടകമോ? "രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ പററിയ പാകത്തിൽ ഒരു സാഹിത്യകാരൻ രചിക്കുന്ന കൃതി"യും. തടിച്ചുകൂടിയ ഒരു പ്രേക്ഷകസദസ്സിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ് രംഗപ്രയുക്തനാടകത്തെ സാഹിത്യകൃതിയായ നാടകത്തിൽനിന്നു വേർതിരിച്ചു നിർത്തുന്നതു്. രംഗപ്രയുക്തമായ നാടകം ആസ്വദിക്കുന്നതു വ്യക്തികളല്ല, ജനക്കൂട്ടമാണ്; സാഹിത്യകൃതിയാകട്ടെ, വ്യക്തികളും. വ്യക്തിഗതമായ ആസ്വാദനമാണ് സാഹിത്യകൃതിയുടെ കാര്യത്തിൽ പ്രധാനമെന്നർത്ഥം. ഇതിൽ ഏതാണ് ശ്രേഷ്ഠം? കൂട്ടായ ആസ്വാദനമോ വ്യക്തിഗതമായ ആസ്വാദനമോ? വ്യക്തിഗതമായതെന്നു പറയുന്നതിൽ തെററില്ല. ഇതു വിശദമാകുന്നതിനു ജനക്കൂട്ടത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന ചില പ്രത്യേകതകൾ മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കുന്നതു കൊള്ളാം.

ഒന്ന്: ജനക്കൂട്ടത്തിലെ വ്യക്തികൾക്കു് തങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വങ്ങൾ നല്ലൊരളവിൽ നഷ്ടപ്പെടുകയും കൂട്ടത്തിന്റേതായ പൊതുഭാവത്തിൽ ലയിക്കാൻ അവർ വാസന കാണി

ക്കയും ചെയ്യുന്നു. അഭ്യസ്തവിദ്യനെന്നോ നിരക്ഷരനെന്നോ ഉള്ള ഭേദം അവിടെ പ്രായേണ അസ്തമിക്കുന്നു. സംസ്കാരസമ്പന്നനും സംസ്കാരശൂന്യനും അവിടെ സമാനമായ മാനസികാവസ്ഥയ്ക്കു വിധേയരാകുന്നു.

രണ്ട്°: ഇങ്ങനെ പൊതുവായി രൂപപ്പെടുന്ന മാനസികാവസ്ഥ (crowd spirit) വ്യക്തിഗതമായ മാനസികാവസ്ഥയെക്കാൾ മോശമായ മാനസികാവസ്ഥയായിരിക്കും പ്രകടമാക്കുന്നത്. *ഇ. ഡി. മാർട്ടിൻ പറയുന്നതുപോലെ "നമ്മെ എല്ലാവരേയും താത്കാലികമായ ഭ്രാന്തിലകപ്പെടുത്തുന്ന" ഒന്നാണ് ആൾക്കൂട്ടം. ഈ താത്കാലികഭ്രാന്തു ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ ഗൗരവമുള്ള ഗുണവിശേഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചേക്കാം. എങ്കിലും ഒട്ടുമിക്കപ്പോഴും പ്രാകൃതവും മൃഗീയവുമായ നിരർത്ഥകചേഷ്ടകളിലേക്കാവും അതു നമ്മെ നയിക്കുക.

മൂന്ന്°: ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ ഈ മാനസികാവസ്ഥ എപ്പോഴും ചിന്താശൂന്യമായിരിക്കും. "ആൾക്കൂട്ടമെന്ന നിലയ്ക്ക് എപ്പോഴും മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ, പ്രചാരണം, ചിഹ്നങ്ങൾ എന്നിവയിലൂടെയേ നമ്മുടെ ചിന്ത പോകൂ". (മാർട്ടിൻ) "യുക്തിബോധത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം അസ്തമിക്കയും അന്ധമായി വിശ്വസിക്കാനുള്ള വാസന ആധിപത്യം ചെലുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു'†.

നാല്°: ഈ മാനസികാവസ്ഥയിൽ വികാരങ്ങൾ വേഗത്തിൽ ഉദ്ദീപ്തമാകുന്നു. യുക്തിബോധത്തെക്കാളധികമായി വികാരാവേശമായിരിക്കും ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുക. ആ വികാരാവേശം വളരെ താണ നിലവാരത്തിലുള്ളതുമായിരിക്കും. "സംഗീതത്തിന്റെയും കാ

* E. D. Martin — The Behaviour of the crowds.

† Gustave Bon — The crowd.

വ്യത്തിന്റെയും ഉത്കൃഷ്ടമൂല്യങ്ങളാസ്വാദിക്കാൻ അവർ തികച്ചും അപ്രാപ്തരായിരിക്കും". (മാട്ടീൻ).

അപ്പോൾ ഏതു വ്യക്തിയും ആൾക്കൂട്ടത്തിലകപ്പെടുമ്പോൾ തന്റെ ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മവും സുന്ദരവും മൃദുലവുമായ വിവേചനാശക്തി നഷ്ടപ്പെടുന്നു. നാടകശാലയിൽ ജനക്കൂട്ടത്തിനിടയിൽ കസേരയിലൊതുങ്ങിയിരുന്നു നാടകം കാണുന്ന ഞാൻ, പഠനമുറിയിൽ ഏകാകിയായിരുന്നു പുസ്തകം വായിക്കുന്ന എന്നിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തനാണ്. ഇവരിൽ ആസ്വാദനശക്തിയുടെ കാര്യത്തിൽ ശ്രേഷ്ഠനായിരിക്കുന്നതു് ഏകാകിയായ ഞാനായിരിക്കും. ഈ വസ്തുത ഒരു കാര്യത്തിലേയ്ക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നതു്: രംഗപ്രയുക്തമായ നാടകമെന്നും സാഹിത്യകൃതിയായ നാടകമെന്നും രണ്ടവസ്ഥകളുണ്ടെങ്കിലും, ഈ രണ്ടവസ്ഥകൾക്കും തമ്മിൽ അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ടെങ്കിലും, ഒരു കലാസൃഷ്ടിയെന്ന നിലയ്ക്കു നാടകത്തിന്റെ ആത്യന്തികവിജയം സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതു വ്യക്തിചേതനയുമായി സംവാദത്തിലേർപ്പെടാൻ കഴിവുള്ള സാഹിത്യകൃതിയെന്ന നിലയ്ക്കായിരിക്കും. ഇക്കാര്യം മനസ്സിലാക്കിക്കഴിയുമ്പോൾ ചെക്കോവ് നാടകകൃത്തിനോടു പറഞ്ഞ ആ വാക്കുകൾക്കു വ്യാപകമായ അർത്ഥമുണ്ടെന്നു കാണാൻ കഴിയും: "നിങ്ങളുടെ ചോരയൂറ്റിക്കുടിക്കുന്ന ഒരു സർപ്പമാണ് തിയേറ്റർ. നിങ്ങളിലെ സാഹിത്യബോധമുണർന്നു് രചനയിൽ ആധിപത്യം ചെലുത്തിയില്ലെങ്കിൽ തീർച്ചയായും ഞാൻ നിങ്ങളെ ശപിക്കുതന്നെ ചെയ്യും".

രണ്ട്

ഒരു സാധാരണക്കാരൻ നാടകത്തെ ഇതരസാഹിത്യശാഖകളിൽനിന്നു വേർതിരിച്ചറിയുന്നതു ബാഹ്യമായ ഒരു സ്വഭാ

വത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ്. സംഭാഷണത്തിലൂടെ കാര്യങ്ങളെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് സ്വഭാവപരമായ ആ പ്രത്യേകത. നാടകത്തിൽ ആഖ്യാനവും വർണ്ണനയും ഒന്നുമില്ല. ചില രംഗസൂചനകൾ, നോവലിലെ വർണ്ണനകൾപോലെ, മേദുരമാക്കിത്തീർക്കാൻ ആധുനികകാലത്തു ചില നാടകകർത്താക്കൾ ശ്രമിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ല. എങ്കിലും ആ വർണ്ണനകൾ വായിക്കാതെതന്നെ നമുക്ക നാം ഭംഗിയാംവിധം ആസ്വദിച്ചു പോകാം. അത്തരം വർണ്ണനകൾ നാടകകൃത്തിൻെറ കലാവൈഭവത്തിൻെറ പ്രകടനമായിട്ടാണ് നാടകം കണക്കാക്കപ്പെടാറുള്ളത്. നാടകത്തിൻെറ ഭാവശില്പത്തിന് ആ വർണ്ണനകൾ കാര്യമായ സഹായമൊന്നും ചെയ്യുന്നില്ല. അപ്പോൾ സംഭാഷണത്തിലൂടെമാത്രം പ്രമേയം അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നതാണ് നാടകത്തിൻെറ ബാഹ്യമായ ഒരു സവിശേഷത. ഇവിടെ ഒരു ചോദ്യത്തിനു പ്രസക്തിയുണ്ട്. കുറെ സംഭാഷണം സമാഹരിച്ചു വെച്ചതുകൊണ്ടുമാത്രം ഒരു കൃതി നാടകമായിത്തീരുമോ? ഉദാഹരണത്തിന്, താഴെക്കാണുന്നവിധം ഒരു കോടതിയിലെ ക്രോസ്‌വിസ്താരം പരിശോധിക്കുക.

വക്കീൽ: പേരെന്താണ്?
സാക്ഷി: കൃഷ്ണൻ.
വക്കീൽ: വയസ്സെത്രയായി?
സാക്ഷി: മുപ്പത്താറ്.
വക്കീൽ: പരേതനെ നിങ്ങൾ നേരിട്ടറിയുമായിരുന്നോ?
സാക്ഷി: അറിയുമായിരുന്നു.
വക്കീൽ: അടുത്തറിയുമായിരുന്നോ?
സാക്ഷി: അടുത്തറിയുമായിരുന്നു.
വക്കീൽ: നിങ്ങൾതമ്മിൽ ഒടുവിൽ കണ്ടതെവിടെവെച്ചാണ്?
സാക്ഷി: നാണുപിള്ളയുടെ ചായക്കടയിൽവെച്ച്.
വക്കീൽ: ചാരായഷാപ്പിൽവെച്ചല്ലേ?

സാക്ഷി: അല്ല.

വക്കീൽ: അന്നു നിങ്ങളൊന്നിച്ച് ചാരായഷാപ്പിൽ ഇരിക്കുന്നതു കണ്ടവരുണ്ടല്ലോ. അതേക്കുറിച്ച് നിങ്ങൾക്കെന്തെങ്കിലും പറയാനുണ്ടോ?

സാക്ഷി: ഞങ്ങൾ അന്നു ചാരായഷാപ്പിൽ പോയിട്ടില്ല.

വക്കീൽ: അന്നു പരേതനും പോയിട്ടില്ല എന്നു നിങ്ങൾക്കെങ്ങനെ അറിയാം?

(ഈ ചോദ്യത്തിനുത്തരം പറയാതെ കുറച്ചുസമയം സാക്ഷി പകച്ചുനിന്നു. വക്കീൽ ചോദ്യം തുടർന്നു.)

വക്കീൽ: കൂട്ടുകാരൻ മരിച്ച വിവരം എപ്പോഴാണ് നിങ്ങൾ അറിഞ്ഞത്?

സാക്ഷി: ഫെബ്രുവരി നാലാംതീയതി രാവിലെ

വക്കീൽ: എങ്ങനെയറിഞ്ഞു?

സാക്ഷി: അന്നു രാവിലെ ഞാൻ പല്ലുതേച്ചുകൊണ്ടു നില്ക്കുമ്പോൾ എന്റെ വേലക്കാരൻ വന്നുപറഞ്ഞു, രാമൻനായരുടെ കടയുടെ പിന്നിൽ ഒരാൾ മരിച്ചുകിടക്കുന്നുവെന്ന്. കത്തേറു മരിച്ചതാണെന്നും അവൻ പറഞ്ഞു.

വക്കീൽ: അതു കേട്ടപ്പോൾ മരിച്ചതാരെന്നു നിങ്ങൾക്ക് മനസ്സിലായി, അല്ലേ?

സാക്ഷി: ഇല്ല. കാര്യമെന്തെന്നറിയാൻ ഞാനങ്ങോട്ടു ചെന്നു. അപ്പോഴാണ് പ്രേതം കണ്ടത്.

വക്കീൽ: അവിടെ വേറെ ആരെല്ലാമുണ്ടായിരുന്നു?

സാക്ഷി: ഞാൻ ചെല്ലുമ്പോൾ, രണ്ടു പോലീസുകാരും പാറ്റച്ചനും വേറെ നാലഞ്ചാളുകളും അവിടെയുണ്ടായിരുന്നു.

വക്കീൽ: ശവം ദേവസ്യായുടേതാണെന്ന് അവർ പറഞ്ഞുതന്നോ?

സാക്ഷി: ഇല്ല. അവർ പറഞ്ഞില്ല.

വക്കീൽ: പിന്നാര പറഞ്ഞു?

സാക്ഷി: ആരും പറഞ്ഞില്ല. അടുത്തുചെന്നു നോക്കിയപ്പോൾ എനിക്കു മനസ്സിലായി.

വക്കീൽ: പ്രേതം എങ്ങനെയാണു കിടന്നതു്?

സാക്ഷി: കമിഴ്ന്നു്.

വക്കീൽ: കമിഴ്ന്നുകിടക്കുന്ന ശവംനോക്കിയാൽ ആളെ മനസ്സിലാകുമോ?

സാക്ഷി: ഇല്ല. മുഖം ഒരു വശത്തേയ്ക്കു തിരിഞ്ഞിരുന്നുകൊണ്ടു് ആളെ മനസ്സിലായി.

വക്കീൽ: ഏതുവശത്തേയ്ക്കാണു് തിരിഞ്ഞിരുന്നതു?

സാക്ഷി: ഇടതുവശത്തേയ്ക്കു്

വക്കീൽ: നിങ്ങൾ എവിടെയാണു് നിന്നതു്?

സാക്ഷി: ഇടതുവശത്തുതന്നെ.

വക്കീൽ: എന്തകലത്തിൽ?

സാക്ഷി: ഏകദേശം പത്തുപതിനഞ്ചടിയകലത്തിൽ.

വക്കീൽ: കണ്ട ഉടനെ ആളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞോ?

സാക്ഷി: അറിഞ്ഞു.

വക്കീൽ: പ്രേതത്തിൻെറ സമീപം മററുവല്ലതുമുണ്ടായിരുന്നുവോ?

സാക്ഷി: ഉണ്ടായിരുന്നു. ഒരു കുട.

വക്കീൽ: എങ്ങനെയുള്ള കുട?

സാക്ഷി: വളഞ്ഞ പിടിയുള്ള നീണ്ട കുട.

(അടിയിൽനിന്നു് ഒരു കുട ഉയർത്തിക്കാണിച്ചുകൊണ്ടു വക്കീൽ ചോദിച്ചു.)

വക്കീൽ: ഈ കുടയാണോ?

സാക്ഷി: അതേ, അതുതന്നെ.

വക്കീൽ: (മററൊരു കുട എടുത്തുകാണിച്ചുകൊണ്ടു്) അതോ ഈ കുടയാണോ?

സാക്ഷി: അല്ല, ആദ്യത്തേതുതന്നെയാണ്.

വക്കീൽ: എങ്ങനെയറിയാം?

സാക്ഷി: അതിന്റെ പിടിക്കു നീലനിറമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് ആദ്യം കാണിച്ച കുടയാണ് അവിടെ കണ്ടതു്.

ഈ സാക്ഷിവിസ്താരറിപ്പോർട്ട് ഇങ്ങനെ എത്ര വേണമെങ്കിലും നീണ്ടുപോകും. ഇതൊരു പുസ്തകമാക്കി അച്ചടിച്ചാൽ അതിനെ ആരെങ്കിലും നാടകം എന്നു വിളിക്കുമോ? വിളിക്കുകയില്ലെന്നു തീർച്ച. എന്തുകൊണ്ടാണ് വിളിക്കാത്തതെന്നു ചോദിച്ചാൽ അതിനുത്തരം നല്കാൻ സാധാരണക്കാരനായ ഒരാൾ കുഴങ്ങും. അതിനുത്തരം കണ്ടുപിടിക്കേണ്ട ബാധ്യത നമുക്കുണ്ടു താനും. കാരണം, ആ ഉത്തരത്തിലായിരിക്കും, നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ ചില സവിശേഷതകൾ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നതു്. അതുകൊണ്ട്, മുകളിൽ ഉദ്ധരിച്ച സംഭാഷണശൃംഖല നാടകമല്ലെന്നു പറയുന്നതിനുള്ള ചില കാരണങ്ങൾ വിവരിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചുകൊള്ളട്ടെ.

ഒന്ന്: ഈ സംഭാഷണങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം ചില വസ്തുതകൾ വെളിപ്പെടുത്തുക എന്നതുമാത്രമാണ്. സാക്ഷിക്കു പരേതനെ പരിചയമുണ്ടായിരുന്നോ, സംഭവദിവസം പരേതൻ കുടിച്ചിരുന്നോ, പരേതന്റെ കുട എങ്ങനെയുള്ളതായിരുന്നു—ഇമ്മാതിരി വസ്തുതകൾ. ഇപ്രകാരം വസ്തുതകൾ വെളിപ്പെടുത്തുക എന്നതല്ല നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. (ഒരു സാഹിത്യകൃതിയുടെയും ലക്ഷ്യം അതല്ല.) വസ്തുതകൾക്കെല്ലാം അടിയിലായി ആഴത്തിൽ വർത്തിക്കുന്ന ചില യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലാണ് സാഹിത്യകൃതികൾ അധിഷ്ഠിതമായിരിക്കുന്നതു്. അപ്പോൾ, വസ്തുതകൾ വെളിപ്പെടുത്തുകയെന്ന ഇത്രയും ലഘുവായ ഉദ്ദേശംമാത്രം നിർവ്വഹിക്കുന്ന മുകളിലത്തെ സംഭാഷണശൃംഖല സാഹിത്യപദവിയിലേയ്ക്കുയരുന്നില്ല. അതു നാടകവുമല്ല.

രണ്ടു്: ഈ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ രണ്ടു വ്യക്തികളെ കണ്ടെത്താൻ നമുക്കു കഴിയുന്നില്ല. എന്നുവെച്ചാൽ, വക്കീലിനെയും സാക്ഷിയെയും അവരുടെ സ്വഭാവപരമായ പ്രത്യേകതകളോടുകൂടി—വ്യക്തിത്വങ്ങളോടുകൂടി—ഈ സംഭാഷണങ്ങളിൽ കാണുന്നില്ലെന്നർത്ഥം. അതായതു്, ഇവിടെ 'പാത്രാവിഷ്കരണ'മില്ലെന്നു സാഹിത്യവിചാരശൈലിയിൽ പറയാം. കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാതെ—വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാതെ—നാടകം രൂപപ്പെടുകയില്ല.

മൂന്നു്: ഈ സംഭാഷണം ഈ രീതിയിൽ എത്രയെല്ലാം നീണ്ടുപോയാലും, വക്കീലിലോ സാക്ഷിയിലോ അവരെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന അന്തരീക്ഷത്തിലോ യാതൊരു മാററവും സംഭവിക്കുകയില്ല. എല്ലാം തുടങ്ങിയിടത്തുതന്നെ നില്ക്കുകയേ ഉള്ളു. എന്നാൽ നാടകം എപ്പോഴും ചലനത്തിന്റെയും മാററത്തിന്റെയും കഥയാണു്. അവിടെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു സ്വഭാവപരമായ മാററം സംഭവിക്കുന്നു. അന്തരീക്ഷത്തിനും മാററം സംഭവിക്കുന്നു. ഒരവസ്ഥയിൽനിന്നു മറെറാരവസ്ഥയിലേക്കുള്ള മാററം. എന്നാൽ ഇവിടെയാകട്ടെ, സംഭാഷണം ഈ രീതിയിൽ എത്രയെല്ലാം നീണ്ടുപോയാലും കഥാപാത്രങ്ങളും അന്തരീക്ഷവും ഇതേ അവസ്ഥയിൽത്തന്നെ നില്ക്കുകയേയുള്ളു. അവസ്ഥ ഭാവപരമായ മാററം സംഭവിക്കുകയില്ല. അതിനാൽ ഈ സംഭാഷണശൃംഖല നാടകമല്ല.

നാലു്: ഈ സംഭാഷണത്തിൽ ക്രിയാംശം അടങ്ങിയിട്ടില്ല. വക്കീലിനും സാക്ഷിക്കും ബാഹ്യമായി ഒന്നനങ്ങേണ്ട കാര്യംപോലുമില്ല. മാത്രമല്ല, ഒരാൾ പറയുന്ന കാര്യം മറെറാരാളുടെ ഹൃദയത്തിൽ വൈകാരികമായ പ്രതികരണം സൃഷ്ടിക്കുന്നുമില്ല. അതും ക്രിയയാണല്ലോ. ഇങ്ങനെ ബാഹ്യവും ആന്തരവുമായ ക്രിയാംശം എല്ലാ നാടകത്തിലുമുണ്ടായിരിക്കും. അതില്ലാത്തതുകൊണ്ടു് ഈ സംഭാഷണസമാഹാരം നാടകമല്ല.

അബ്ബു°: മുകളിൽ ഉദ്ധരിച്ച സംഭാഷണങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തപ്പോൾ ആദിമധ്യാന്തങ്ങളുള്ള ഒരിതിവൃത്തം ഉണ്ടാകുന്നില്ല. ഇതിവൃത്തമില്ലാതെ നാടകമുണ്ടാവുകയില്ലല്ലോ.

അപ്പോൾ, നാടകത്തിന്റെ ബാഹ്യമായ വ്യാവർത്തകസ്വഭാവം സംഭാഷണത്തിലൂടെയുള്ള പ്രമേയാവിഷ്കരണമാണെങ്കിലും, ആ സ്വഭാവമുള്ളതുകൊണ്ടുമാത്രം ഒരു കൃതി നാടകമാവണമെന്നില്ലെന്നാണു് ഇത്രയും വിവരിച്ചതിൽനിന്നു മനസ്സിലാകുന്നതു°. ഏതെങ്കിലും പ്രമേയം സംഭാഷണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചതുകൊണ്ടായില്ല. ആ സംഭാഷണത്തിലും, സംഭാഷണത്തിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന പ്രമേയത്തിലും ചില പ്രത്യേക ഗുണവിശേഷങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നേ തീരൂ. ആ ഗുണവിശേഷങ്ങളിൽ ചിലതു മുകളിൽ നാം സൂചിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ആഴമേറിയ മാനസികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുക, കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു വ്യക്തിത്വമുണ്ടായിരിക്കുക, ഒരവസ്ഥയിൽനിന്നു മറ്റൊരവസ്ഥയിലേക്കു കഥാപാത്രങ്ങളും അന്തരീക്ഷവും നീങ്ങുക, സംഭാഷണത്തിൽ ക്രിയാംശം കലർന്നിരിക്കുക, ഇതിവൃത്തം ക്രമപ്പെടുക തുടങ്ങിയ ചില ഗുണങ്ങളെയാണു° മുകളിൽ നാം സൂചിപ്പിച്ചതു°. ഈ ഗുണങ്ങളുടെ അഭാവത്തിൽ ഒരു സംഭാഷണസമാഹാരവും നാടകത്തിന്റെ പദവിയിലേക്കുയരുന്നില്ല.

ഇക്കാര്യം കുറേക്കൂടി വിശദമാകും, ഏതെങ്കിലും മികച്ച നാടകത്തിൽനിന്നുതന്നെ ഒരു ഭാഗം നാം പരിശോധിച്ചാൽ. സോഫോക്ലീസിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ 'ഈഡിപ്പസ്°രാജാവു'' എന്ന നാടകത്തിലെ ഒരു ഭാഗംതന്നെ നോക്കാം. വധിക്കപ്പെട്ട രാജാവിന്റെ ഘാതകനാരെന്നറിയാൻവേണ്ടി പ്രവാചകനായ തിറേസിയാസിനെ ഈഡിപ്പസ്°രാജാവിന്റെ മുമ്പാകെ കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്നതാണു' സന്ദർഭം. ഇനി ഈ ഭാഗം വായിക്കൂ:

ഈഡിപ്പസ്°: തിറേസിയാസ്°, താങ്കളുടെ അപ്പുറമായതൊന്നുമില്ലെന്നു ഞങ്ങൾക്കറിയാം. ഇഹത്തിലെയും പരത്തിലെയും

ചെപ്ലികളും ദൈവികവും മാനുഷികവുമായ സകല വിജ്ഞാനവും അങ്ങയുടെ ഉള്ളംകൈയിലാണ്. കണ്ണില്ലെങ്കിലും താങ്കൾ ഹൃദയംകൊണ്ടു തീബ്സിന്റെ ദുസ്ഥിതി കാണുന്നുണ്ടാവണം. താങ്കളാണ് ഞങ്ങളുടെ ഏകസംരക്ഷകൻ; താങ്കൾ കേട്ടുകാണും; ഞങ്ങൾ ആദിത്യഭഗവാനോടപേക്ഷിച്ചു. ഭഗവാന്റെ വെളിപാടു കിട്ടി. ലയസിന്റെ ഘാതകന്മാരെ കണ്ടുപിടിച്ചു ശിക്ഷിച്ചാൽമാത്രമേ ഞങ്ങൾക്കു രക്ഷയുള്ളൂ. പക്ഷിശാസ്ത്രത്തിലോ താങ്കൾക്കറിയാവുന്ന മറ്റേതെങ്കിലും ശകുനശാസ്ത്രത്തിലോ ഉള്ള വിജ്ഞാനം താങ്കൾ ഉപയോഗിക്കുക. ഇതു താങ്കൾക്കുതന്നെ വേണ്ടിയാണ്; തീബ്സിനുവേണ്ടിയാണ്; എനിക്കുവേണ്ടിയാണ്. ഞങ്ങളെ രക്ഷിക്കൂ. ലയസിന്റെ മരണംകൊണ്ടു ദുഷ്ടരായ ഞങ്ങളെ എല്ലാം രക്ഷിക്കൂ. താങ്കളേ ഗതിയുള്ളൂ. തന്റെ സകലശക്തിയുമുപയോഗിച്ചു കൂടപ്പിറപ്പുകളെ രക്ഷിക്കുകയല്ലേ മനുഷ്യന്റെ ഏററവും ഉത്തമമായ കർത്തവ്യം?

തിറേസിയാസ്: വിവേകം സംസാരിക്കുന്നു. പക്ഷേ വിവേകം പ്രയോജനപ്പെടാത്തിടത്തു വിവേകി വ്യസനിക്കുന്നു. അതറിഞ്ഞ ഞാൻ അതു മറന്നതെങ്ങനെ? വരേണ്ടതില്ലായിരുന്നു.

ഈഡിപ്പസ്: തിറേസിയാസ്, ഇതാണോ താങ്കൾ ഞങ്ങൾക്കു തരുന്ന പ്രോത്സാഹനം?

തിറേസിയാസ്: വീട്ടിൽ പോകാൻ എന്നെ അനുവദിക്കൂ. സ്വന്തം ഭാരം വഹിക്കാൻ അങ്ങേക്കുതാവും നല്ലതു്; എനിക്കെന്റെ ഭാരം വഹിക്കാനും.

ഈഡിപ്പസ്: സൂക്ഷിച്ചു സംസാരിക്കൂ, തിറേസിയാസ്. താങ്കൾ മറുപടി പറയാതിരിക്കുന്നതു്, മാതൃനഗരിയായ തീബ്സിനോടു സ്നേഹത്തെയല്ല കാണിക്കുന്നതു്.

തിറേസിയാസ്: തിരുമേനീ, അങ്ങയുടെ സംസാരം അപഥത്തിലേയ്ക്കാണു് പോകുന്നതെന്നു് എനിക്കു തോന്നുന്നു. അതുകൊണ്ടു ഞാൻ കരുതി സംസാരിക്കയാണു്.

ഈഡിപ്പസ്: ഈശ്വരന്മാരെയോർത്തു് അറിയാമെങ്കിൽ പറയൂ. ഞങ്ങളെല്ലാവരുടെയും അപേക്ഷയാണിതു്. ഞങ്ങളിതാ യാചിക്കുന്നു.

തിറേസിയാസ്: നിങ്ങളെല്ലാം അന്ധന്മാർ. എനിക്കു മനസ്സില്ല. എന്റെ ആത്മാവിനെ ഞെരിക്കുന്ന ആ രഹസ്യങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്താൻ—അവിടുത്തെയും.

ഈഡിപ്പസ്: എന്തു്? അറിയാം. പക്ഷേ പറയില്ല, നഗരമങ്ങു നശിക്കട്ടെ, അല്ലേ?

തിറേസിയാസ്: ഞാൻ അങ്ങയെ രക്ഷിക്കാനാണു് ശ്രമിക്കുന്നതു്—എന്നെയും. ഇനി ചോദിക്കണ്ടാ. വെറുതെയാണതു്. ഞാനൊരക്ഷരം പറയില്ല.

ഈഡിപ്പസ്: ഒരക്ഷരവും? അഹങ്കാരി! കള്ളൻ! നീ പറയുന്നതു കേട്ടാൽ കല്ലുകൾക്കുപോലും കോപം കത്തിജ്ജ്വലിക്കും. നീ ഒരിക്കലും ഒന്നും പറയുകയില്ല, അല്ലേ? അവസാനനിമിഷംവരെ നിർബ്ബന്ധം പിടിക്കും, അല്ലേ?

തിറേസിയാസ്: എന്നെ പഴിക്കുന്നതെന്തിനു്? അവനവന്റെ കുടുംബം നേരെയാക്കുക.

ഈഡിപ്പസ്: കേട്ടില്ലേ! ഇത്തരം വാക്കുകൾ, രാജ്യത്തെ അവമാനിക്കുന്ന ഇത്തരം വാക്കുകൾ ഒരു മഹർഷിയെപ്പോലും ചൊടിപ്പിക്കും.

തിറേസിയാസ്: വരാനുള്ളതു വഴിയിൽ തങ്ങുകയില്ല. ഞാനെന്നെന്നേയ്ക്കും മൂകനായിത്തീർന്നാലും.

ഈഡിപ്പസ്: വരാനുള്ളതു് എന്തെന്നു പറയുകയാണു് നിന്റെ തൊഴിൽ.

തിറേസിയസ്: ഇനി ഒരക്ഷരം ഞാൻ പറയില്ല. അങ്ങ് എന്തുവേണമെങ്കിലും കോപിച്ചുകൊള്ളൂ.

ഈഡിപ്പസ്: കോപിക്കാൻതന്നെയാണ് ഭാവം. എനിക്കു തോന്നുന്നതു ധൈര്യമായി പറയുകയും ചെയ്യും. എനിക്കു തോന്നുന്നതിതാണ്: ഈ പാതകം ചെയ്യാൻ നിനക്കുമുണ്ടായിരുന്നു ഒരു പങ്ക്. നിന്റെ കൈകൊണ്ടല്ലെങ്കിൽ, ഗൂഢാലോചനകൊണ്ട്. നീ കുരുടനല്ലായിരുന്നെങ്കിൽ ഞാൻ പറയുമായിരുന്നു, നീയാണ്, നീമാത്രമാണ് ആ കൃത്യം ചെയ്തതെന്ന്.

തിറേസിയാസ്: പറയും, അല്ലേ? എന്നാൽ ഇതാ കേട്ടുകൊള്ളൂ. അങ്ങു പ്രഖ്യാപിച്ച ആ ശാപം വീണിരിക്കുന്നതു് അങ്ങയുടെ ശിരസ്സിൽത്തന്നെ. ഇന്നുമുതൽ എന്നോടോ ഇവിടെയുള്ള മററാരോടെങ്കിലുമോ അങ്ങേയ്ക്കു സംസാരിച്ചുകൂടാ. ഈ രാജ്യത്തെ തീണ്ടുന്ന ആ ശപ്തവസ്തു അങ്ങാണ്, അങ്ങുതന്നെ.

ഈഡിപ്പസ്: എന്തൊരു ധൈര്യം! ഇവനു നാണവുമില്ലേ? ഈ ധിക്കാരവുംകൊണ്ടു രക്ഷപ്പെട്ടുകൊള്ളാമെന്നാണോ വ്യാമോഹം?

ഇവിടെയും വസ്തുതകൾ വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. ലയുസ് വധിക്കപ്പെട്ടു. ലയുസിന്റെ ദുർമ്മരണംനിമിത്തം തീബ്സിലെ ജനങ്ങൾക്കു കഷ്ടപ്പാടുകളുണ്ടായിരുന്നു. ആ കഷ്ടപ്പാടുകൾ ദൂരീകരിക്കണമെങ്കിൽ ലയുസിന്റെ ഘാതകന്മാരെ കണ്ടുപിടിച്ചു ശിക്ഷിക്കണം. അതു കണ്ടുപിടിക്കാനുള്ള കഴിവു പ്രവാചകനായ തിറേസിയാസിനുമാത്രമേ ഉള്ളൂ. അതിനായി തിറേസിയാസിന്റെ സഹായമഭ്യർത്ഥിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് ഈഡിപ്പസ്‌രാജാവ് അദ്ദേഹത്തെ വരുത്തിയിരിക്കുന്നതു്. ഇത്രയും വസ്തുതകളുടെ പശ്ചാത്തലം ഈ സംഭാഷണത്തിലെ ആദ്യഭാഗത്തുനിന്നുതന്നെ നമുക്കു ലഭിക്കുന്നു. പക്ഷേ ഈ വസ്തുതകൾ വെളിപ്പെടുത്തുകയെന്നതാണോ ഈ സംഭാഷണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം? അല്ലെന്നു വ്യക്തമാണ്. പിന്നെന്തായിരിക്കും?

ഈ ചോദ്യത്തിനു നേരിട്ടുത്തരം നല്കുക പ്രയാസമാണു്. എങ്കിലും ഇതിനുത്തരമായിത്തീരാവുന്ന ചില കാര്യങ്ങൾ ഈ സംഭാഷണത്തിന്റെ സ്വഭാവമെന്ന നിലയ്ക്കു നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. ആദ്യമായി മനസ്സിലാവുന്നതു്, രാജാവിന്റെ ഹൃദയം ആഴത്തിൽ പ്രക്ഷുബ്ധമായിരിക്കുന്നു എന്നാണു്. നഗരത്തെ ആപത്തിൽനിന്നു് എങ്ങനെയും രക്ഷിക്കണമെന്ന വെമ്പൽ അദ്ദേഹത്തിൽ കത്തിനില്ക്കുന്നു. ആ വെമ്പലിനെയാണു്, മറ്റെന്തിനെക്കാളുമധികമായി, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ വാക്കുകൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതു്. ആഴമേറിയ മാനസികയാഥാർത്ഥ്യത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നർത്ഥം.

രണ്ടാമതായി, ഈഡിപ്പസ്സും തിറേസിയാസും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ക്ഷണനേരംകൊണ്ടു തികച്ചും ഊഷ്മളമായ ഒരു ‘സന്ദർഭം’ സൃഷ്ടിക്കുന്നതായി നമുക്കു് അനുഭവപ്പെടുന്നു. സംഘർഷം നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന ഒരു സന്ദർഭം. ആ സന്ദർഭം സൃഷ്ടിക്കുന്നതു് ആ കഥാപാത്രങ്ങൾതന്നെയാണെങ്കിലും, വളരെ വേഗത്തിൽ അവർ ആ സന്ദർഭത്തിന്റെ നിസ്സഹായരായ കരുക്കളായിത്തീരുന്നതായും നാം കാണുന്നു. ഇതാണു് നാടകീയസന്ദർഭം. ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ സന്ദർഭത്തിന്റെ സാക്ഷികളല്ല, സന്ദർഭത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കളല്ല, സന്ദർഭത്തിന്റെ ഉപാധികളുമല്ല. സന്ദർഭവുമായി അഭേദ്യമാംവിധം കെട്ടുപിണഞ്ഞാണു് അവർ കിടക്കുന്നതു്. കഥാപാത്രങ്ങളും സന്ദർഭവും അവിഭക്തമാംവിധം കൂടിപ്പിണഞ്ഞു്, ആരുടെയും നിയന്ത്രണത്തിലൊതുങ്ങാതെ, ക്രിയാംശം അപ്രതിരോധ്യമാംവിധം മുമ്പോട്ടു നീങ്ങുന്നതായി നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നു. ഇതു നാടകത്തിന്റെ രീതിയാണു്.

ക്രിയാംശത്തെക്കുറിച്ചു മുകളിലല്പം സൂചിപ്പിച്ചു. ഇതല്പം കൂടി വിശദീകരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. നാം ഉദ്ധരിച്ചു ചേർത്ത സന്ദർഭത്തിൽ തിറേസിയാസും ഈഡിപ്പസ്‌രാജാവും ശാരീരികമായിത്തന്നെ ക്രിയ ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. (ആംഗികചലനങ്ങളും ചേഷ്ട

കളും ഉൗഹിക്കാവുന്നതാണല്ലോ.) പക്ഷേ അതല്ല കാര്യം. അവരുടെ ചിത്തവൃത്തികളാണ്, വാസ്തവത്തിൽ, ചലിക്കുന്നതു്. ഇൗഡിപ്പസ് വിനയാദരങ്ങളോടെയാണ് സംസാരിച്ചുതുടങ്ങുന്നതു്. തിറേസിയാസ് മറുപടി പറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതും അങ്ങനെ തന്നെ. പക്ഷേ അനിവാര്യമാംവിധം ഇൗ രണ്ടു മാനസികാവസ്ഥകളും പെട്ടെന്നു രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുന്നു. ഇൗഡിപ്പസിൽ അധികാരബോധവും ഔദ്ധത്യവും തെളിഞ്ഞുവരുന്നു. തിറേസിയാസാകട്ടെ, പെട്ടെന്നു വ്രണിതമായ അഭിമാനബോധംകൊണ്ടും ധാർമ്മികരോഷംകൊണ്ടും കത്തിജ്ജ്വലിക്കുന്നു. ഇൗ പരിവർത്തനത്തിലേയ്ക്കു് അവരുടെ മാനസികാവസ്ഥകളെ നയിക്കുന്നതെന്താണ്? മുഖ്യമായും, അജ്ഞാതമായ ഒരു രഹസ്യമറിയുന്നതിൽ ഇൗഡിപ്പസിനുള്ള വെമ്പലാണ് ഇതിന്റെ പിന്നിലെ പ്രേരകശക്തി. ആ വെമ്പലാണ് ഇൗ ഭാഗത്തെ മുഖ്യമായ ക്രിയാംശമെന്നു പറയാം. ഇതോടൊപ്പം രാജാവിന്റെയും തിറേസിയാസിന്റെയും സ്വഭാവപരമായ സവിശേഷതകളും ഇൗ 'സന്ദർഭ'ത്തിന്റെ പിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടു്.

മുഖ്യപ്രേരണയായ ജിജ്ഞാസ—യാഥാർത്ഥ്യമറിയുന്നതിനുള്ള തീവ്രമായ വെമ്പൽ—ഇൗ നാടകത്തിന്റെ അന്ത്യംവരെ എല്ലാ സംഭവങ്ങളുടെയും പ്രേരകശക്തിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതു കാണാം. ബാഹ്യമായ ചില വസ്തുതകളറിയുന്നതിനുള്ള ഇൗഡിപ്പസ് രാജാവിന്റെ ജിജ്ഞാസയായി അതു് ആരംഭിക്കുകയും തന്നെത്തന്നെ കണ്ടെത്തുന്നതിനുള്ള തീവ്രവ്യഗ്രതയായി അതു വളരുകയും ചെയ്യുന്നു. വ്യഗ്രതയായി വളരുന്ന ഇൗ ജിജ്ഞാസയാണ് 'ഇൗഡിപ്പസ് രാജാവു്' എന്ന ഇൗ നാടകത്തിന്റെ 'ക്രിയ'. ഇത്രയും ക്രിയയെക്കുറിച്ചു വിശദീകരിച്ചതു് അതെന്താണെന്നു വ്യക്തമാകുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ്. ശാരീരികചലനങ്ങളും ബാഹ്യസംഭവങ്ങളും മറ്റുമാണു് ക്രിയയെന്നു് നമ്മുടെ ചിലയാളുകൾ ധരിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നതു്, നാടകസാഹിത്യത്തെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, തികഞ്ഞ ഭോഷത്തമാണ്.

ക്രിയയെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന ഈ പ്രത്യേകത നാടകത്തെ ഇതരസാഹിത്യശാഖകളിൽനിന്നു വേർതിരിച്ചു നിറുത്തുന്ന സവിശേഷതയുമാണു്. കവിതയിലും നോവലിലുമെല്ലാം ക്രിയാംശമുണ്ടാകാം. ഇല്ലെന്നു പറയുന്നില്ല. പക്ഷേ അവിടെയെല്ലാം ക്രിയാംശവും കഥാപാത്രങ്ങളും തമ്മിൽ അഭേദ്യമാംവിധം കെട്ടുപിണഞ്ഞു് അനിവാര്യമായ അന്ത്യത്തിലേയ്ക്കു നീങ്ങുന്നതായ ചിത്രം നാം സാധാരണ കാണുകയില്ല. നാടകത്തിലാകട്ടെ, അതാണു് നിയമേന കാണുന്നതു്. അതില്ലാത്തിടത്തു നാടകമില്ല.

പ്രാരംഭത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ച തരത്തിലുള്ള മനോഭാവപരിണാമം മുകളിൽ ഉദ്ധരിച്ച സംഭാഷണഭാഗത്തുതന്നെ നമുക്കു സ്പഷ്ടമായി കാണാം. പരസ്പരാദരവോടുകൂടി അവർ സംഭാഷണം തുടങ്ങുന്നു. പതുക്കെ അതു ചൂടുപിടിക്കുന്നു. അതു് അവസാനിക്കുന്ന ഘട്ടത്തിലാവട്ടെ, രണ്ടുപേരും ക്രുദ്ധരായിട്ടാണു് നിലകൊള്ളുന്നതു്. ഒരാൾ സംസാരിക്കുന്നതു് അപരന്റെ വികാരമേഖലയിൽ സ്പർശിക്കുന്നു. ആ സ്പർശനത്തിന്റെ പ്രതികരണമാണു് അയാളുടെ മറുപടി. ആ മറുപടി തിരിച്ചു് ആദ്യത്തെയാളുടെ വികാരമേഖലയിൽ സ്പർശിക്കുന്നു. അതിന്റെ പ്രത്യാഘാതമാണു് അയാളുടെ പിന്നത്തെ വാക്കുകൾ. ഇപ്രകാരം കരണപ്രതികരണങ്ങളിലൂടെ നീങ്ങുന്ന സംഭാഷണം അവയുടെ കർത്താക്കളിൽ നിലീനമായിരിക്കുന്ന അഗാധഭാവങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടു വരുന്നതോടൊപ്പം മനോഭാവങ്ങൾക്കു പരിവർത്തനം വരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതില്ലാത്തിടത്തു നാടകം വിജയിക്കുകയില്ല. ഇതുണ്ടാവുന്നതെപ്പോഴാണു്?

മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിലെ നിലീനഭാവങ്ങൾ പുറത്തേയ്ക്കു കൊണ്ടുവരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തുക, അവരുടെ സംഭാഷണം ഹൃദയത്തിൽനിന്നു യാതൊരു മറയും കൂടാതെ പുറപ്പെടുന്നതായിരിക്കുക; അതിനാൽത്തന്നെ ഓരോ

വാക്യം കുറിക്ക കൊള്ളുന്നതായിരിക്കുക;—ഇപ്രകാരം സന്ദർഭത്തെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭാഷണത്തെയും ദൃഢമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കരണത്തിലൂടെ മാത്രമേ ഇൗ വിജയം നേടിയെടുക്കാൻ നാടകകൃത്തിനു കഴികയുള്ളു. അപ്പോൾ, ഇതരസാഹിത്യശാഖകളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവരെക്കാൾ അധികമായി നാടകകർത്താവിനു മനുഷ്യഹൃദയജ്ഞാനവും ശില്പകൗശലവുമുണ്ടായേ തീരൂ. ക്രിയ, കഥാപാത്രം, സംഭാഷണം ഇതു മൂന്നും ഏകാഗ്രമായി ഏകത്ര സമ്മേളിപ്പിക്കുവാനുള്ള ശില്പചാതുര്യം പ്രത്യേകം എടുത്തുപറയേണ്ട കാര്യമാണു്. ഈ ശില്പചാതുര്യമാണു് നാടകത്തിലെ ഇതിവൃത്തത്തെ അത്രമാത്രം കെട്ടുറപ്പുള്ളതാക്കിത്തീർക്കുന്നതു്*. പ്രാരംഭം മുതൽ അന്ത്യംവരെ നാടകാന്തരീക്ഷത്തിൽ സംഘർഷം നിലനിർത്താനുള്ള കഴിവും മനുഷ്യഹൃദയജ്ഞാനത്തോടു ശില്പകൗശലം സമ്മേളിക്കുമ്പോൾമാത്രം കിട്ടുന്നതാണു്.

മൂന്നു്

ഇപ്രകാരം സംഘർഷം നിറഞ്ഞ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കേണ്ടതുനിമിത്തം നാടകത്തിനു ചില പരിമിതികളും സംഭവിച്ചുപോകുന്നുണ്ടു്. അതിലൊന്നു സ്ഥലകാലചിത്രീകരണത്തെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന പരിമിതിയാണു്. ഇതരസാഹിത്യശാഖകളെപ്പോലെ, മികച്ച നാടകങ്ങളൊന്നും സ്ഥലകാലവസ്തുതകളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നില്ല. അതു നാടകത്തിനു സാധ്യവുമല്ല. നാടകം അതിനു ശ്രമിക്കുമ്പോൾ തീവ്രത നഷ്ടപ്പെടുന്നു. എന്നുവെച്ചാൽ ജീവൻ നഷ്ടപ്പെടുന്നു എന്നർത്ഥം. വ്യാപ്തിയല്ല,

---

* ആധുനികനാടകങ്ങൾക്കു് ഇക്കാര്യം ബാധകമല്ല. പല നിലയിലും അവ വ്യത്യസ്തതയുള്ളവയാണു്. അതു് പ്രത്യേക പഠനമർഹിക്കുന്ന കാര്യവുമാണു്.

തീവ്രതയാണു്, നാടകത്തിന്റെ ജീവൻ. തലമുറകളിലായി വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന കാലവും,

പല ജനത, പലേ നിബന്ധനം
പല നഗരം, പല വേഷഭാഷകൾ

എന്ന രീതിയിൽ വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന സ്ഥലവും നോവലിലും മഹാകാവ്യത്തിലുമെല്ലാം ചിത്രീകൃതമാവാറുണ്ടല്ലോ. ഇത്തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനത്തിനു നാടകത്തിൽ പ്രസക്തിയില്ല. നാടകത്തിൽ അതു സാധ്യവുമല്ല.

മററൊരു പരിമിതി കിടക്കുന്നതു്, മതാനുഭൂതിയുടെ ആവിഷ്കരണവിഷയത്തിലാണു്. ഈ പ്രപഞ്ചമാകെ പ്രസരിച്ചു നില്ക്കുന്ന ജഗദീശചൈതന്യത്തെക്കുറിച്ചു മനുഷ്യൻ ബോധവാനാകുകയും ആ ചൈതന്യവുമായി ലയം പ്രാപിച്ചു ശാന്തിയനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയാണു് മതാനുഭൂതി എന്നു പറയുന്നതു്. പരമമായ ഐക്യത്തിന്റെ അനുഭൂതിയാണതു്. ലോകപ്രസിദ്ധമായ മികച്ച നാടകങ്ങളിലൊന്നിലും ഈ അനുഭൂതിയുടെ ശാന്തിദമായ കുളിർനിലാവു നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നില്ല. മതാത്മകനാടകങ്ങളിൽപ്പോലും, ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ പ്രലോഭനങ്ങളുമായി മനുഷ്യാത്മാവു നടത്തുന്ന പ്രലോഭനങ്ങളുടെ അപ്പുറത്തേക്കു് അനുഭൂതിയെ വ്യാപിപ്പിക്കാൻ തത്കർത്താക്കന്മാക്ക കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല.

ഈ പരിമിതികളുണ്ടാവുന്നതു് നാടകത്തിന്റെ തീവ്രതയും ഏകാഗ്രതയും കെട്ടുറപ്പും മൂലമാണു്. ഇപ്പറഞ്ഞ മൂന്നു ഗുണങ്ങളും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടതാണെന്ന കാര്യം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണു്. ഈ ഗുണങ്ങൾ നാടകത്തിൽ കലരുന്നതാകട്ടെ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളെ സംഭാഷണങ്ങളുടെ ഉറവിടമായും സംഭാഷണങ്ങളെ 'ക്രിയ'യുടെ ഉറവിടമായും ചിത്രീകരിക്കാൻ നാടകകർത്താവിനു കഴിയുന്നതുകൊണ്ടാണു്; ഇതു മൂന്നും ഒരു 'സന്ദർഭ'ത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നു കേ

കേന്ദ്രീകരിക്കാനും. രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചു കാണാതെതന്നെ ഈ ഗുണങ്ങൾ ഉത്തമനാടകങ്ങളിൽനിന്നു് നമുക്കനുഭവപ്പെടുമെന്നതാണു് സത്യം. രംഗപ്രയുക്തമാവുമ്പോഴും സംഭാഷണമാണു് അനുവാചകരെ മുഖ്യമായി പിടിച്ചുനിർത്തുന്നതു്. സംഭാഷണമെന്നു പറഞ്ഞാൽ, വാക്കുകളെന്നർത്ഥം. (വിദഗ്ധരായ നടീനടന്മാർക്കു ഇതിനു് അത്ഭുതകരമായ അർത്ഥവ്യാപ്തിയും ധ്വനിയും നല്കാൻ കഴിയുമെന്ന സംഗതി ഇവിടെ വിസ്മരിക്കുന്നില്ല.) ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങൾ പണ്ടു് ഏഥൻസിലെ നാടകവേദികളിലവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന കാലത്തു്, തടിച്ചുകൂടുന്ന പുരുഷാരത്തിന്റെ കൂട്ടത്തിൽ പിൻഭാഗത്തുള്ളവർക്കു നടീനടന്മാരുടെ അഭിനയം (ആംഗികചലനങ്ങളും മുഖസ്തോഭങ്ങളും മറ്റും) വ്യക്തമായി കാണുക സാധ്യമല്ലായിരുന്നു. എന്നിട്ടും അവർ അപഹൃതചിത്തരായിരുന്നു് നാടകം ആസ്വദിച്ചതു വാക്കുകളുടെ വശ്യതയും ചൈതന്യവും മൂലമാണു്. ഈ നിലയിൽ നോക്കുമ്പോൾ, രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാനാണു് നാടകമെഴുതുന്നതെങ്കിലും, രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴാണു് നാടകം പൂർണ്ണമായും ആസ്വാദനീയമാകുന്നതെങ്കിലും, മൗലികമായി അതു ദൃശ്യകലയെന്നതിലേറെ ശ്രാവ്യകലയാണെന്നു പറയേണ്ടി വരും. (ശരിയായ ദൃശ്യകല സിനിമയാണു്.) അതുകൊണ്ടു് കവിതയോടു് അതിഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗമാണു് നാടകം. 'എല്ലാ കവിതയും നാടകത്തിന്റെ അവസ്ഥയിലേക്കും എല്ലാ നാടകവും കവിതയുടെ അവസ്ഥയിലേക്കും' നീങ്ങാൻ വാസന കാണിക്കുന്നു* എന്നു ടി. എസ്. എലിയറ്റിന്റെ ഒരു കഥാപാത്രം പറയുന്നതു് ഈ വാസ്തവമറിഞ്ഞിട്ടാണു്.

* "All poetry tends toward drama and all drama toward poetry." (A Dialogue on Dramatic poetry.)

പാത്രാവിഷ്കരണം നാടകത്തിൽ

നാടകമെന്ന നിലയ്ക്കു് ഒരു കൃതിയുടെ മെച്ചം ഏതേതു ഘടകങ്ങളെയാണാശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു ചോദിച്ചാൽ അതിനുത്തരം പറയാൻ അത്ര വലിയ ആലോചനയൊന്നും ആവശ്യമില്ല. ഇതിവൃത്തസംവിധാനം, പാത്രാവിഷ്കരണം, സംഭാഷണരചന എന്നീ മൂന്നു ഘടകങ്ങളും, നാടകസാഹിത്യവുമായി പരിചയമുള്ള ഏതൊരാസ്വാദകനും എളുപ്പത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാവുന്നതാണു്. എന്നാൽ ഈ മൂന്നിൽത്തന്നെ ഏതെങ്കിലുമൊന്നിനു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കല്പിക്കാമെങ്കിൽ, നിങ്ങൾ ഏതായിരിക്കും ചൂണ്ടിക്കാട്ടുക? പ്രയാസമുള്ളൊരു ചോദ്യമാണിതു്. ഒരു നിലയ്ക്കു നിരർത്ഥകമായ ചോദ്യവുമാണിതു്. ഈ മൂന്നു ഘടകങ്ങളുടെയും സമീചീനമായ ചേരുവയാണല്ലോ നാടകത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതു്. ഏതെങ്കിലും ഒന്നു തകരാറിലായാൽ മതി, സകലതും തകരാറിലാവും. എങ്കിലും ആപേക്ഷികമായി ഈ മൂന്നു ഘടകങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യക്കൂടുതലും പ്രാധാന്യക്കുറവും കല്പിക്കപ്പെട്ടുപോന്നിട്ടുണ്ടു്. ഇതിൽ, സംഭാഷണരചനയുടെ കാര്യം നമുക്കു തത്കാലം വിസ്മരിക്കുക. സത്വത്തെയും കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുന്നതാണതു്; സത്വത്തിന്റെയും കാതലും. മറ്റു രണ്ടു ഘടകങ്ങളും—ഇതിവൃത്തസംവിധാനവും പാത്രാവിഷ്കര

ണവും—പരസ്പരബന്ധമുള്ള രണ്ടുസുപ്രധാനഘടകങ്ങളാണല്ലോ. നല്ലൊരു നാടകകൃതിയെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, ഇവയിൽ ഏതു ഘടകത്തിനാണു് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം?

പാശ്ചാത്യനാടകനിരൂപണം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അവിടെ ഏററവും ശ്രദ്ധേയമായി ഉയർന്നുനില്ക്കുന്ന രൂപം അരിസ്റ്റോട്ടിലി(384 B. C—322 B C)ന്റേതാണു്. ആദ്യത്തെ നിരൂപകൻ അനന്തരകാലികരുടെ ആചാര്യൻകൂടിയായി എന്നതു് ഒരത്ഭുതമായി തോന്നിയേക്കാം. (പല നിലകളിലും പ്രാചീന യവനസംസ്കാരം അത്ഭുതങ്ങളുടെ വിളനിലമാണു്.) ഏതായാലും അതാണു് വാസ്തവം. പില്ക്കാലത്തു പാശ്ചാത്യസാഹിത്യലോകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നാടകനിരൂപകന്മാരെല്ലാം തങ്ങളുടെ ചിന്തകളാരംഭിക്കുന്നതു് എപ്പോഴും അരിസ്റ്റോട്ടിലിനെ ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ടാണു്. ഇതിന്റെ അർത്ഥം അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ സാഹിത്യതത്വങ്ങൾ സർവ്വരാലും അംഗീകരിക്കപ്പെടുകയും ആദരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തുവെന്നല്ല. അനുകൂലിക്കാനായാലും പ്രതികൂലിക്കാനായാലും അനന്തരകാലികരെല്ലാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ തത്വങ്ങളെ പിടിച്ചുകൊണ്ടാണു് തങ്ങളുടെ നാടകസാഹിത്യവിചാരം ആരംഭിച്ചതെന്നുമാത്രം ധരിച്ചാൽ മതി. അരിസ്റ്റോട്ടിലിനെക്കുറിച്ചെഴുതുകയല്ല ഇവിടെ എന്റെ ചുമതല. ഇതിവൃത്തസംവിധാനത്തെക്കുറിച്ചും പാത്രാവിഷ്കാരത്തെക്കുറിച്ചും ആചാര്യൻ എന്താണു് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതെന്നു പരിശോധിക്കുന്നതിനു് ഒരു മുഖവുരയായി ഇത്രയും വിവരിച്ചുപോയെന്നേയുള്ളു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തപ്രകാരം ഒരു നാടകത്തിന്റെ പരമപ്രധാനമായ ഘടകം ഇതിവൃത്തമാണു്. മററു ഘടകങ്ങൾക്കെന്നപോലെ, പാത്രാവിഷ്കരണത്തി

നും ആനുഷംഗികപ്രാധാന്യം മാത്രമേയുള്ളു*. എങ്കിലും ഈ സിദ്ധാന്തപ്രകാശനത്തിൽത്തന്നെ ഇതിവൃത്തത്തിനു കഥാപാത്രങ്ങളോടുള്ള കടപ്പാടും വെളിവാകുന്നുണ്ട്. പ്രത്യേകസ്വഭാവത്തിലുള്ള ക്രിയകളുടെ യുക്ത്യനുസൃതമായ ക്രമീകരണമാണല്ലോ ഇതിവൃത്തത്തിനു രൂപം നല്കുന്നതു്. പക്ഷേ ഈ ക്രിയകൾ സ്വയമേവ സംഭവിക്കുന്നതാണോ? അല്ല. ക്രിയാനിർവ്വഹണത്തിനു കർത്താക്കൾ വേണം. ആ കർത്താക്കളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. അവരുടെ ക്രിയകൾ നമ്മുടെ യുക്തിബോധത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തണമെങ്കിൽ, ആ ക്രിയകൾക്കും അവയ്ക്കു പ്രേരകമായ പാത്രസ്വഭാവത്തിനും തമ്മിൽ ബന്ധം കല്പിച്ചേ തീരൂ. അപ്പോൾ ഇതിവൃത്തത്തെ ലക്ഷ്യമായി പരിഗണിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, നിയതസ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൂടാതെ ഇതിവൃത്തം ഭംഗിയായി രൂപപ്പെടുത്തുക സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ സൂചിപ്പിക്കുന്നതേയുള്ളു; സ്പഷ്ടമായി പറയുന്നില്ല. ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ, നിയതസ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇല്ലാതെതന്നെ നാടകം രചിക്കാമെന്നും എന്നാൽ ഇതി

---

* കഥ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പദവിന്യാസം (Diction), ആവിഷ്കൃതമായ ആശയം, അലങ്കരണം (Decoration) എന്നീ അംശങ്ങളാണ് ഒരു നാടകത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതെന്നു വിശകലനം ചെയ്തശേഷം അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു: (Of all these parts, the most important is the combination of incidents, for tragedy is an imitation, not of men, but of action—of life; and life consists in action, and its end is action of a certain kind not quality. Now men's character constitutes their quality, but it is by their actions that they are happy or contrary. Tragedy, therefore, does not imitate action for the sake of imitating character, but in the imitation of action that of character is of course involved; so that the action and the plot are the end of tragedy; and the end is of principal importance. (Poetics – chapter VI)

വൃത്തമില്ലാതെ നാടകരചന സാദ്ധ്യമേയല്ലെന്നും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പരമപ്രാധാന്യത്തെ സ്ഥാപിക്കാനുള്ളൊരു യുക്തിയായി, അദ്ദേഹം പ്രസ്താവിക്കുകകൂടി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ യുക്തിയുടെ സാധുതയെക്കുറിച്ച് പിന്നാലെ ചിന്തിക്കുന്നുണ്ട്. തത്കാലം നാടകമീമാംസയുടെ ആദിമാചാര്യനായ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ഇതിവൃത്തത്തിനാണ് പാത്രാവിഷ്കരണത്തെക്കാൾ കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചതെന്നുമാത്രം ധരിക്കുക.

ഇതിനു നേരെ വിപരീതമായ അഭിപ്രായമാണ് ആധുനികനായ ഹെൻട്രി ആർതർ ജോൺസിനുള്ളത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാക്കുകൾ നോക്കുക: "തിയേറ്ററിൽ കൂടിയിരിക്കുന്ന ബഹുജനങ്ങളുടെ പ്രാഥമികമായ ആവശ്യം, കുഞ്ഞുങ്ങളുടേതുപോലെ, ഒരു കഥ പറഞ്ഞുതരിക എന്നാണ്. എന്നാൽ, കഥയും സംഭവവും സന്ദർഭവുമെല്ലാം നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടില്ലെങ്കിൽ താരതമ്യേന ബാലിശവും നിരർത്ഥകവുമായിരിക്കുകയേയുള്ളു. അവയെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വികസനത്തെ കാണിക്കുന്ന മാറ്റാത്ത വശമായിരിക്കണം"*.......സാഹിത്യപഠനത്തിനു് ഒരു ബാലപാഠമെഴുതുന്ന ഡബ്ല്യു. എച്ച്. ഹഡ്സനും ഇതേ നിഗമനത്തിലാണ് ചെന്നു നില്ക്കുന്നതു്. "പാത്രാവിഷ്കരണമാണ് എല്ലാ നാടകീയകൃതിയുടെയും മൗലികവും ശാശ്വതവുമായ ഘടകം" എന്നു് അദ്ദേഹം തറച്ചുതന്നെ എഴുതുന്നു. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ 'മാക്ബത്ത്' എന്ന ദുരന്തനാടകം ദൃഷ്ടാന്തമായെടുത്തുകൊണ്ട് ഈ അഭിപ്രായത്തെ അദ്ദേഹം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആ നാടകത്തിൽ നായകപാത്ര

---

* Henry Arthur Jones—The Renascence of the English Drama—P. 232. Quoted in "An Introduction to the Study of Literature" by W. H. Hudson. ശ്രീ. മുണ്ടശ്ശേരി 'കാവ്യപീഠിക'യിലും ശ്രീ. മേക്കൊല്ല പരമേശ്വരൻപിള്ള 'നവീനനാടകാദർശ'ത്തിലും ഈ ഭാഗം ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്.

മായ മാക്ബെത്തു നടത്തുന്ന കൊലകളുടെ ചരിത്രമാണ് ഇതിവൃ
ത്തത്തിനു രൂപം നല്കുന്നതു്. ആ ചരിത്രമാകട്ടെ, അത്യു
ന്നതം സ്തോഭജനകവുമാണ്. എന്നാൽ കൊലകളുടെ ചരിത്രമാ
ണോ—അവയെ ചൂഴ്ന്നു നില്ക്കുന്ന സ്തോഭജനകമായ സന്ദർഭങ്ങ
ളുടെ ശൃംഖലകൾ ചേർന്നു രൂപപ്പെടുന്ന ഇതിവൃത്തമാണോ—
ആ നാടകത്തെ മഹത്തായ ഒരു ട്രാജഡിയാക്കിത്തീർക്കുന്നതു് ?
ആണെന്നു പറയുന്നവർ, കേവലം ഒരു 'ക്രൈം ഫിക്ഷ'നിൽ
കവിഞ്ഞ മഹത്ത്വം വിഖ്യാതമായ ആ ഷേക്സ്പിയർകൃതിയിൽ
കാണാത്തവരാണ്. അവർ സാഹിത്യാസ്വാദകന്മാരുടെ സഹ
താപംമാത്രം അർഹിക്കുന്നവരുമാണ്. വാസ്തവത്തിൽ, ഈ ട്രാജ
ഡിയുടെ മഹത്ത്വത്തിനു നിദാനം, നായകനായ മാക്ബെത്തു്
എന്ന കഥാപാത്രംതന്നെയാണ്. ആ പാത്രത്തിന്റെ വികാര
ഭരിതമായ ഹൃദയത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണപ്രവർത്തനങ്ങളെ വെളിവാ
ക്കിക്കാട്ടാനുപകരിക്കുന്ന ഉപാധികളെന്ന നിലയ്ക്കു മാത്രമാണ്
ആ സന്ദർഭങ്ങളൊക്കെയും വിലപ്പെട്ടവയായിത്തീരുന്നതും. "ഈ
കാവ്യം അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ ജീവിക്കുന്നതു് ഈ നായക
പാത്രത്തിലാണ്. ഈ പാത്രമാണ് കൃതിയെ അർത്ഥഗർഭമാക്കി
ത്തീർക്കുന്നതും." എന്നു് ആബെർ ക്രോംബി 'മാക്ബെത്തി'നെക്കു
റിച്ചു പറയുന്ന വാക്കുകൾ നൂറു ശതമാനവും ശരിയാണ്.

എന്നാൽ ഈ സാമാന്യവത്കരണം എല്ലാ നാടകങ്ങൾ
ക്കും ബാധകമാണെന്നു ധരിക്കരുതു്. അങ്ങനെ ബാധകമാകാ
തെ നില്ക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ടു്. അവ, സാമാന്യത
ത്വങ്ങളുടെ അപവാദങ്ങളായി കണക്കാക്കാൻ വേണ്ടും ചുരുക്ക
മല്ലെന്നു സാരം. ഉദാഹരണം വേണമെങ്കിൽ ആ യവനദുരന്ത
നാടകങ്ങൾതന്നെ പരിശോധിക്കുക. സോഫോക്ലീസിന്റെ
'ഈഡിപ്പസ്‌രാജാവു്' എന്ന നാടകമോ, ഇസ്കിലീസിന്റെ
'ആഗമെമ്നോൺ' എന്ന നാടകമോ, ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ
സ്വഭാവഘടകങ്ങളുടെ വിഭിന്നാംശങ്ങൾ അല്പാല്പമായി വിശ

ദീകരിക്കുന്നതായെടുത്താൽ, അവയിൽ പ്രകടമാകുന്ന പൊരു
ത്തക്കേടുകളും യുക്തിഭംഗങ്ങളും കണ്ടു നിങ്ങൾ അമ്പരന്നുപോ
യെന്നു വരും. നാലു കുഞ്ഞുങ്ങൾ ജനിക്കുന്നോളം വരെ ഭാര്യയോ
ടൊത്തു സുഖമായി ജീവിച്ചിട്ടും, ഈഡിപ്പസ് രാജാവു തന്റെ
പൂർവ്വകഥ ഒരിക്കൽപ്പോലും അവളോടു് ഒന്നു സൂചിപ്പിക്കുകയെ
ങ്കിലും ചെയ്തിട്ടില്ലെന്നു മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചറിയാവുന്ന
വർക്കാർക്കെങ്കിലും വിശ്വസിക്കാൻ കഴിയുമോ? പക്ഷെ ഈവക
ചോദ്യങ്ങളിലൊന്നും നമ്മുടെ മനസ്സു തങ്ങിനില്ക്കാത്തവിധം,
സ്തോഭജനകമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തിലൂടെ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ആ
കത്തുകയായി രൂപപ്പെടുന്ന ആശയത്തിലേയ്ക്കു നാടകകർത്താവു
നമ്മെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോവുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്. 'മാക്ബെ
ത്തു്' എന്ന നാടകത്തിൽത്തന്നെയും പാത്രാവിഷ്കരണചാതുര്യ
മാണു് മുഴച്ചുനില്ക്കുന്നതെങ്കിലും, ഇതിവൃത്തശില്പവും സുഘടിത
മാണെന്ന വസ്തുത നാം അനുസ്മരിക്കേണ്ടതാണു്. ആ ഇതിവൃ
ത്തശില്പമില്ലായിരുന്നെങ്കിലോ? വലിയ സങ്കോചംകൂടാതെ പ
റയാം, 'മാക്ബെത്തു്' ഒരു നാടകമെന്ന നിലയ്ക്കു് ഇത്ര തികവു
റ്റതാകുമായിരുന്നില്ല. ഇവിടെ നാടകകലയെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന
ഒരു മൗലികതത്ത്വം നാം ഓർമ്മവെയ്ക്കേണ്ടതുണ്ടു്. ഒരു നാടക
ത്തെ നാടകമാക്കിത്തീർക്കുന്നതു് അതിലെ ക്രിയാംശമാണു്.
ഈ ക്രിയാംശത്തിനു കാര്യകാരണബന്ധവും ക്രമീകരണവും ന
ല്കുമ്പോഴാണു് ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുന്നതും. അതുകൊണ്ടു് ഇതി
വൃത്തമില്ലെങ്കിൽ നാടകമില്ലെന്നു പറയുന്നതിൽ വലിയ തെ
റ്റില്ല. ഇതിവൃത്തശില്പത്തെ താങ്ങിനിർത്തുന്ന, അതിന്റെ അം
ശംതന്നെയായ ഊന്നുകളായിട്ടുമാത്രമാണു് കഥാപാത്രങ്ങൾ നി
ലകൊള്ളുന്നതു്. അപ്പോൾ ഒരു നാടകം പരിശോധിക്കു
മ്പോൾ, നോവലിന്റെ കാര്യത്തിലെന്നപോലെ, കഥാപാത്ര
ങ്ങളെ മാത്രം പ്രത്യേകമെടുത്തു വിശകലനംചെയ്തു കൃതിയുടെ
ജയാപജയങ്ങൾ നിർണ്ണയിക്കുന്നതു ശരിയായ മാർഗ്ഗമല്ല. സമ
ഗ്രമായ ആദിമധ്യാന്തനിബദ്ധമായ, ഇതിവൃത്തശില്പത്തിന്റെ

അവിഭക്തഘടകങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കല്ലാതെ നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ പരിഗണിച്ചുകൂടെന്നു സാരം. ആധുനികനാടകനിരൂപകന്മാരിൽ പ്രാമാണികനായ അലാർഡിസ് നിക്കോൾ 'നാടകസാഹിത്യസിദ്ധാന്തം' എന്ന പ്രാമാണികഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇക്കാര്യം ശക്തിയായി ഉന്നിച്ചുപറയുന്നുമുണ്ട്.*

രചനാഘട്ടത്തിൽത്തന്നെ, ഏതൊരു നാടകകൃത്തും മൂന്നു കൃത്യങ്ങളായിരിക്കും അനുക്രമമായി മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുത്തുക. ആദ്യമായി വിഷയം. (ആ വിഷയത്തിനു ക്രമീകരണവും കെട്ടുറപ്പും നല്കുമ്പോൾ ഇതിവൃത്തമാകും.) പിന്നീട് ഇതിവൃത്തനിർമ്മിതിക്കാവശ്യമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ. മൂന്നാമതായി, ഈ രണ്ടിന്റെയും അവതരണത്തിനുള്ള ഉപാധി—അതായതു സംഭാഷണം. അപ്പോൾ ഈ രചനാപ്രക്രിയയുടെ പരിശോധനയിലും, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ സിദ്ധാന്തം അവഗണിക്കാവുന്നതല്ലെന്നുതന്നെയാണ് തെളിയുന്നതു്.

നോവലിലെ ഇതിവൃത്തത്തെ ഒരു സൗധത്തോടും കഥാപാത്രങ്ങളെ സൗധത്തിൽ പാർക്കുന്ന മനുഷ്യരോടും ശ്രീ. എം. പി. പോൾ ഉപമിക്കുന്നുണ്ടു്. സൗധം മനുഷ്യർക്കുവേണ്ടിയാണ്. അവരുടെ സൗകര്യങ്ങൾക്കുപകരിക്കുംവിധമാണ് അതു നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതു്. മനുഷ്യർ സൗധത്തിന്റെ സൗകര്യത്തിനു വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുകയല്ലല്ലോ ചെയ്യുക. പ്രാധാന്യം മനുഷ്യർക്കുതന്നെ. നോവലിനെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇതു തികച്ചും പരമാർത്ഥമാണ്. പക്ഷേ നാടകകൃതിയുടെ കാര്യമെടുക്കുമ്പോൾ, പലപ്പോഴും ഈ പ്രസ്താവം തലതിരിച്ചിടേണ്ടതായിവരും. മനുഷ്യരുടെ (കഥാപാത്രങ്ങളുടെ) സൗകര്യം നോക്കി, സൗധത്തി

---

* Allardyce Nicoll—The Theory of Drama. P. 73 അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാചകം ഇതു്:— "In criticizing any drama, therefore the characters must not be considered as seperate entities, but only as parts of a larger whole."

നു് (ഇതിവൃത്തത്തിനു്) പരിഷ്കാരങ്ങളും വിസ്താരവും വർദ്ധിപ്പി
ക്കുക അവിടെ സാധ്യമല്ല. വർദ്ധിപ്പിച്ചാൽ പൂർത്തിയാവുന്നതു
ചിലപ്പോൾ നാടകമായില്ലെന്നു വരും. അവിടെ മനുഷ്യർ അ
വരുടെ സൗകര്യങ്ങളും മറ്റും സൗധത്തിന്റെ ശില്പഭംഗിക്കുവേ
ണ്ടിയും കെട്ടുറപ്പിനുവേണ്ടിയും ബലികഴിക്കേണ്ടിയും വരും.

വീണ്ടും പറയട്ടെ; ഇത്രയും പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം, നാട
കസാഹിത്യത്തിൽ എപ്പോഴും ഇതിവൃത്തത്തിനാണു് പരമപ്രാ
ധാന്യം എന്നല്ല. അവിടെ അരിസ്റ്റോട്ടിലിൽനിന്നു നമുക്കല്പം
തെറ്റാതെ വയ്യാ. ഇതിവൃത്തമില്ലാതെ നാടകമുണ്ടാവില്ല; എ
ന്നാൽ നിയതസ്വഭാവമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാതെയും നാടക
മുണ്ടാകും; അതുകൊണ്ടു്, 'ഇതിവൃത്തമാണു് പരമപ്രധാനം';—
ഇങ്ങനെയാണു് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ വാദഗതിയുടെ നീക്കമെ
ന്നു പ്രാരംഭത്തിൽ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. ഒരു സംഗ
തിയുടെ അനുപേക്ഷണീയത, ഇതരസംഗതികളിൽനിന്നു് അ
തിനു കൂടുതൽ ശ്രേഷ്ഠത നല്കുന്നു എന്നതു ശരിയായ യുക്തിവാദ
മല്ല. ഒരു തത്വജ്ഞാനിയായ അരിസ്റ്റോട്ടിലിൽ ഈ യുക്തി
ഭംഗം കടന്നുകൂടിയതു് അത്ഭുതമായിരിക്കുന്നുവെന്നു് എഫ്.
എൽ. ലൂക്കസ് പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ടു്. * തികച്ചും ലളിതമായ
ഒരു ദൃഷ്ടാന്തത്തിലൂടെ അദ്ദേഹമതു വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യു
ന്നുണ്ടു്. നമുക്കു നട്ടെല്ലുകൂടാതെ ജീവിക്കുക വയ്യാ; എന്നാൽ
ഉയർന്ന മനീഷകൂടാതെയും ജീവിക്കാം. അതുകൊണ്ടു്, കശേരു
ക്കളാണു്, മനീഷയെക്കാളും ഉത്കൃഷ്ടചിന്തകളെക്കാളും കൂടു
തൽ പ്രധാനം എന്നു പറയാമോ?—ഇതാണു് എഫ്. എൽ.
ലൂക്കസ്സിന്റെ ചോദ്യം. ആ ചോദ്യം ശരിയുമാണു്.

ഈ വാദം ഇങ്ങനെ നീട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നതു ഭംഗിയല്ല.
ഒരു കാര്യംമാത്രം നാം ധരിച്ചാൽ മതി: ഇതിവൃത്തത്തിനും

---

* F. L. Lucas—Tragedy-P-118-119.

പാത്രാവിഷ്കരണത്തിനുമുള്ള പ്രാമുഖ്യം പല നാടകങ്ങളിലും പല വിധത്തിലാണ്. സാമാന്യമായി പറഞ്ഞാൽ, റൊമാൻറിക്നാടകങ്ങളിൽ (ഷേക്സ്പിയറുടെ നാടകങ്ങൾ മികച്ച ഉദാഹരണങ്ങൾ) കഥാപാത്രങ്ങൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം കാണുന്നത്; ക്ലാസിക്നാടകങ്ങളിൽ (ഗ്രീക്കനാടകങ്ങൾ) ഇതിവൃത്തത്തിനും. ഇതിവൃത്തമെന്നു പറഞ്ഞാൽ, ഇതിവൃത്തം അതിന്റെ ആകത്തുകയിലങ്കരിപ്പിക്കുന്ന ചേതോവികാരം അല്ലെങ്കിൽ ആശയം എന്നു ധരിക്കണം. (കൂടുതൽ അറിയണമെന്നുള്ളവർ 'മാക്ബെത്ത്' എന്ന നാടകത്തെയും 'ആൻറിഗണി' എന്ന നാടകത്തെയും പ്രത്യേകം വിശകലനംചെയ്തു താരതമ്യപ്പെടുത്തിനോക്കിയാൽ മതിയാകും.)

എങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു പ്രാമുഖ്യമുള്ള നാടകങ്ങളിൽപ്പോലും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ നിയന്ത്രണങ്ങൾക്കു വഴങ്ങാതെ കഥാപാത്രങ്ങൾ വളരാനനുവദിക്കുന്നതു നാടകകൃതിക്ക് ഒരു കോട്ടമായേ കലാശിക്കൂ; ഒരിക്കലും നേട്ടമാവുകയില്ല. പാത്രാവിഷ്കരണചതുരന്മാരായ നോവലിസ്റ്റുകളിൽ പ്രമാണികളായുള്ളവർപോലും (ഉദാഹരണം ഡിക്കൻസുതന്നെ) നാടകങ്ങളിൽ കൈവെച്ചു തോററതിന്റെ കാരണം ഇതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളിലും അവരുടെ ആന്തരികജീവിതഗതികളിലും കൂടുതൽ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കാൻ പ്രവണത പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ആധുനികയുഗത്തിൽ നാടകസാഹിത്യത്തിനു തളർച്ച സംഭവിച്ചതു സ്വാഭാവികംമാത്രമാണ്.

രണ്ട്

നാടകത്തിലെ പാത്രാവിഷ്കരണരീതിയെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ, അതിനു മൂന്നു പ്രത്യേകതകളുണ്ടെന്നു ഹഡ്സൺ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. സംക്ഷിപ്തത, ഏകാഗ്രത, നിർവ്യക്തികത്വം എന്നിവ. ഇതിൽ നിർവ്യക്തികത്വമെന്നതാ

ണു് ആദ്യം പറയേണ്ടതെന്നു് എനിക്കു തോന്നുന്നു. അതു പരമപ്രധാനമായ പ്രത്യേകതയാണെന്നല്ല; ആ പ്രത്യേകതയുടെ ഫലങ്ങളാണു് മററു രണ്ടു പ്രത്യേകതകളും എന്നു മാത്രം. കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും അവരുടെ പെരുമാററങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോഴും ഒരു നോവലിസ്റ്റിനു് അവരുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചു പല സൂചനകളും വായനക്കാർക്കു നല്കാൻ കഴിയും. പഴയ നോവലിസ്റ്റുകൾ പലതും പാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചു തങ്ങളുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ പലപ്പോഴും തുറന്നടിക്കുകതന്നെ പതിവായിരുന്നു. ഉദാഹരണത്തിനു 'ധർമ്മരാജ'യിൽ ചന്ത്രക്കാരനെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സി. വി. രാമൻപിള്ള കുറിക്കുന്ന ഈ വാചകം നോക്കുക: "അട്ടത്താൽ ലേഹനംകൊണ്ടു വഞ്ചനയും അട്ടത്തില്ലെങ്കിൽ ആഭരണസൽക്രിയാപ്രയോഗത്താൽ അനുക്ഷണാദ്രോഹവും വിരോധപ്പെട്ടാൽ സ്വാധികാരവജ്രംകൊണ്ടു ഉദ്ധഹതിയും — ഈ വിധമുള്ള പരമകുടിലനയത്താൽ വേളിമുതൽ വക്കലവരെയും നെടുമങ്ങാട്ടുമുതൽ പശ്ചിമസമുദ്രംവരെയും ഉൾപ്പെട്ട പ്രദേശത്തെ ചന്ത്രക്കാറമഹാരാട്ടു സങ്കടനിവേദനങ്ങൾക്കു സംഗതിയും മാർഗ്ഗവും കൂടാതെ പരിപാലനം ചെയ്തുവന്നു ..." 'ശാരദയിൽ വൈത്തിപ്പട്ടരുടെ അവതരണം ഇതിലും വാച്യമായ സ്വഭാവനിർദ്ദേശങ്ങളോടുകൂടിയതാണു്. ഇതുകൂടാതെ വലിയ മാനസികഭാവങ്ങളെ വെളിവാക്കുന്ന ചെറിയ ചെറിയ സംഭവങ്ങളെ സസൂക്ഷ്മം വിവരിക്കാനും നോവലിസ്റ്റുകൾക്കു സൗകര്യമുണ്ടു്. നാടകകൃത്തു്, ഈ വക കാര്യങ്ങളെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, തികച്ചും പരതന്ത്രനാണു്. അയാൾക്കു നേരിട്ടു് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കാനോ 'കമൻറുകൾ' പാസാക്കാനോ നിർവ്വാഹമില്ല. മാത്രമല്ല; ചില പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള സംഭവങ്ങളല്ലാതെ തന്റെ കൃതിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്താനും നിവൃത്തിയില്ല. അതുകൊണ്ടു പാത്രാവിഷ്കരണത്തിൽ നിർവ്യക്തികത്വം ദീക്ഷിക്കാൻ അയാൾ

നിർബ്ബന്ധിതനായിത്തീരുന്നു. ഈ നിർവ്യക്തികതചുമൂലമു ണ്ടാകുന്ന പരിമിതികളെ ജയിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ്, സം ക്ഷിപ്തതയും ഏകാഗ്രതയും നിലനിർത്തി, അല്പമായ സൂചന കൊണ്ട് അധികമായ ആന്തരികഭാവപ്രകാശനം സാധിക്കാൻ അയാൾ ക്ലേശിച്ച് പരിശ്രമിക്കുന്നത്.

സംക്ഷിപ്തതയും ഏകാഗ്രതയും, വാസ്തവത്തിൽ, രണ്ടായി പ്പിരിയാവുന്ന പ്രത്യേകതകളല്ല; ഒന്നിച്ചു ചേർന്നില്ക്കുന്ന പ്ര ത്യേകതകൾ മാത്രമാണ്. എന്താണ് സംക്ഷിപ്തതയെന്നു പറ ഞ്ഞാൽ? അല്പംകൊണ്ട് അധികം വെളിവാക്കുക എന്ന പഴയ രചനാരഹസ്യത്തിന്റെ പ്രയോഗംതന്നെയാണത്. ദീർഘ ദീർഘമായ ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണരചനയിലൂടെ യും ഒരു നോവലിസ്റ്റ് വെളിവാക്കുന്ന സ്വഭാവം, വളരെ സം ക്ഷിപ്തമായ ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ നാടകകൃത്ത് വെളിവാക്കേ ണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി ഹഡ്സൺ എടുത്തുകാണി ക്കുന്നത് 'മാക്ബത്ത്' എന്ന നാടകമാണ്. ഒന്നാമങ്കം വായി ച്ചുകഴിയുമ്പോൾത്തന്നെ, മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളായ മാക്ബത്തി ന്റെയും ലേഡി മാക്ബത്തിന്റെയും മുഖ്യഭാവങ്ങളെ കുറിക്കു ന്ന സൂചനകൾ നമുക്കു ലഭിക്കുന്നു. മാക്ബത്തിന്റെ ധീരത യും സമരപാടവവും മററുള്ളവരുടെ വിശ്വാസമാർജ്ജിക്കാനുള്ള കഴിവും മാത്രമല്ല, അയാളുടെ മനസ്സിൽ കടന്നുകൂടിയിരിക്കുന്ന ദുരാഗ്രഹത്തിന്റെ വിഷവും—ഭാവനയിൽ സഞ്ചരിക്കാനും അ ന്ധവിശ്വാസങ്ങൾക്കടിമപ്പെടാനുമുള്ള അയാളുടെ പ്രവണത യുംകൂടി ആ ആദ്യഭാഗത്തുനിന്നു നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയു ന്നു. എന്നാൽ ഈ അങ്കത്തിനു് ആകെക്കൂടി ഇരുപത്തിയഞ്ചു പുറങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യമേയുള്ളു എന്നോർക്കണം. ആകെ ഇരു പത്തിയാറു പ്രാവശ്യം മാത്രമേ മാക്ബത്ത് ഇവിടെ സംഭാഷ ണം ചെയ്യുന്നുള്ളു—അതും അറുനൂററിയെഴുപത്തെട്ടോളം വാക്കു കൾ മാത്രം. പക്ഷേ ഈ ഇരുപത്തിയാറുപ്രാവശ്യത്തെ സംഭാ

ഷണം കൊണ്ടുമാത്രം, മുകളിൽപ്പറഞ്ഞവിധം സങ്കീർണ്ണഗഹനമായ ഒരു സ്വഭാവത്തെ വെളിവാക്കുന്നതിനു ഷേക്സ്പിയർക്കു സാധിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതാണു് സംക്ഷിപ്തത. ലേഡിമാക്ബെത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും ഈ പ്രത്യേകത നമുക്കു കാണാം. കേവലം പതിന്നാലുപ്രാവശ്യത്തെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ—അതും എണ്ണൂററിയറുപത്തിനാലു വാക്കുകൾമാത്രം—അവരുടെ മനക്കരുത്തും ധൈര്യവും സ്ഥിരചിത്തതയും മററുള്ളവരുടെ മേൽ സ്വാധീനം ചെലുത്താനുള്ള കഴിവും കർക്കശമായ അചഞ്ചലതയും എല്ലാം ഷേക്സ്പിയർ ശരിക്കു വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു്. ഈ പ്രത്യേകത വലിയ ഏതു നാടകത്തിലെ പാത്രാവിഷ്കരണത്തിലും നമുക്കു കാണാൻ കഴിയും. ദുഷ്യന്തന്റെ സ്വഭാവത്തിലുള്ള വിടത്വവും രസികത്വവും ആഴമില്ലാത്ത ശുഭപ്രതീക്ഷയും മററും ശാകുന്തളത്തിന്റെ പ്രഥമാങ്കത്തിൽവെച്ചുതന്നെ എത്ര ഭംഗിയായി നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു! ഈ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളുടെ സന്താനങ്ങളാണു് നാടകത്തിൽ നാം കാണുന്ന അവരുടെ പ്രവൃത്തികളൊക്കെയും. ആ പ്രവൃത്തികൾ ഏകലക്ഷ്യാനുഗമായി സുനിശ്ചിതവും യുക്ത്യനുസൃതവുമായ പര്യവസാനത്തിലേക്കു നീങ്ങുന്നതാണു് നാടകത്തിലെ ക്രിയാംശം. അപ്പോൾ ക്രിയാംശത്തിന്റെ ഉത്പത്തിക്കു ഹേതുകമായ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ വിശദമാക്കുന്നതിൽമാത്രമേ നാടകകർത്താവു ശ്രദ്ധിക്കാൻ പാടുള്ളൂ. ഇതു മറന്നു്, പാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവളർച്ചയിൽ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധചെലുത്താൻ നിന്നാൽ നാടകത്തിന്റെ രൂപശില്പം അവതാളത്തിലാവും*. ഇതിവൃ

* "....Dramatic criticism is inclined to insist that only these characteristics of the hero should be made prominent which really influence the course of the action; and that these characteristics should be unmistakable"—Prof: Tolman—'The Views about Hamlet and other Essays" P-44. നായകപാത്രത്തിനുമാത്രമല്ല ഇതരപാത്രങ്ങൾക്കും ഇതു ബാധകമാണു്.

ത്തസംവിധാനത്തിനും ക്രിയാംശത്തിന്റെ സുനിശ്ചിതചലന
ത്തിനും അനുപേക്ഷണീയമായ പാത്രസ്വഭാവങ്ങളെമാത്രം
സ്പഷ്ടമായും ചതുരമായും വെളിവാക്കുന്നതിനാണ് ഏകാഗ്രത
എന്നു പറയുന്നതു്. പാത്രാവിഷ്കരണം ഏകാഗ്രമാകുന്നതുകൊ
ണ്ടാണ് അതു സംക്ഷിപ്തമാകുന്നതു്; സംക്ഷിപ്തമാകുന്നതു
കൊണ്ട് ഏകാഗ്രവും. ഈ രണ്ടു പ്രത്യേകതകളും പരസ്പരാശ്ര
യികളാണെന്നു മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ചതിന്റെ കാരണം ഇതാണ്.

ഇപ്രകാരം ക്രിയാംശത്തിന്റെ വികാസത്തിനുപകരി
ക്കുന്ന സ്വഭാവഘടകങ്ങൾ കൂടുതൽ മിഴിവോടെ പ്രകാശിതമാ
കുന്നതിനുവേണ്ടി, ശ്രദ്ധേയമാംവിധം വിഭിന്നവും വിരുദ്ധവു
മായ പ്രകൃതികളോടുകൂടി കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒരുമിച്ചവതരിപ്പി
ക്കുന്ന പതിവും പല നാടകങ്ങളിലും നമുക്കു കാണാം. ആന്റി
ഗണിയും ഇസ്മെനിയും; മാക്ബെത്തും ലേഡി മാക്ബെത്തും;
ഒഥല്ലോയും ഇയാഗോവും; ഗോണറിലും റീഗനും; എഡ്ഗറും
എഡ്മണ്ടും; നോറയും ഹെൽമറും; ('ഇബ്സന്റെ പാവയുടെ
കൂട്'' എന്ന നാടകത്തിൽ) ലേഡിജൂലിയും ജീനും; (സ്ട്രിൻ
ബെർഗ്ഗിന്റെ 'Lady Julie' എന്ന നാടകത്തിൽ) ബ്ലാഞ്ചെയും
സ്റ്റെല്ലായും (ടെന്നസ്സി വില്യംസിന്റെ 'A street car named
desire' എന്ന നാടകത്തിൽ)........എന്നിങ്ങനെ പ്രാചീനവും
അർവ്വാചീനവുമായ നാടകങ്ങളിൽനിന്ന് ഉദാഹരണങ്ങൾ എ
ത്രവേണമെങ്കിലും ഉദ്ധരിക്കാൻ കഴിയും. നമ്മുടെ ശാകുന്തള
ത്തിലെ അനസൂയാപ്രിയംവദമാരെയും ശാർങ്ഗരവശാരദ്വത
ന്മാരെയും ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കുക.

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ട്രാജഡിയും കോമഡിയും തമ്മിലുള്ള
വ്യത്യാസം നമ്മുടെ പരിഗണനയിൽപ്പെടുന്നതാണ്. ട്രാജ
ഡികളിൽ ഒന്നോ രണ്ടോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദുരന്തമാണല്ലോ
ചിത്രീകൃതമാകുന്നതു്. ആ ദുരന്തമാകട്ടെ, കുറെയെല്ലാം അവ
രുടെതന്നെ പ്രവൃത്തികളുടെ പ്രത്യാഘാതമെന്ന നിലയ്ക്കു സംഭ

വിക്കുന്നതുമാണ്. അങ്ങനെ സംഭവിച്ചെങ്കിൽ മാത്രമേ 'ട്രാജഡി' ലക്ഷണയുക്തവും ഗഹനവുമായിത്തീരുകയുള്ളൂ. (ഈ ആശയം പിന്നീടു കൂടുതൽ വിശദീകരിക്കപ്പെടും.) അപ്പോൾ, ആ ഒന്നോ രണ്ടോ കഥാപാത്രങ്ങളിലായിരിക്കും നാടകകർത്താവു ശ്രദ്ധയധികവും കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുക. ചിതൽപ്പുറ്റുകൾക്കിടയിൽ മലയെന്നതുപോലെ, മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾക്കിടയിൽ അവർ ഉയർന്നുനില്ക്കുന്നതു കാണാം. പല ട്രാജഡികൾക്കും നായകപാത്രങ്ങളുടെ പേരുതന്നെയാണല്ലോ നല്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതു്. (ഈഡിപ്പസ്‌രാജാവു്, ആന്റിഗണി, ലിയർ രാജാവു്, മാക്ബെത്ത്, ഒഥല്ലോ, ഹാംലറ്റ്, ഹെഡ്ഡാഗാബ്ലർ (ഇബ്സൻ), ലേഡി ജൂലി (സ്ട്രിൻബർഗ്ഗ്) ജോൺസ് ചക്രവർത്തി (യൂജിൻ ഓനിൽ)....മുതലായവ ഉദാഹരണങ്ങൾ). കോമഡികളിലെ രീതി ഇതല്ല. അവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യത്തെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏകദേശരൂപത്തിലുള്ള ഒരവ സരസമത്വം നിങ്ങൾക്കു കാണാം.* അപ്പോൾ ചോദിച്ചേക്കാം മോളിയേയുടെ: 'ലുബ്ധ'നെക്കുറിച്ചും ബെൻജോൺസന്റെ 'വോൾപ്പോണി'നെക്കുറിച്ചും ഇങ്ങനെ പറയാമോ? പാടില്ല, തീർച്ചയായും പറയാൻ പാടില്ല. അലാർഡിസ് നിക്കോൾ ഈ അഭിപ്രായമാണ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നതു്. § ഈ അ

---

* മേല്പറഞ്ഞ ട്രാജഡികളെഴുതിയ അതേ ഷേക്സ്പിയറുടെ കോമഡികൾ തന്നെ നോക്കുക. Much Ado about Nothing-ൽ ക്ലോഡിയോയും ഹീറോയും ബെനഡിക്കും ബിയാട്രീസും ലിയോണാറ്റോയും അന്റോണിയോയും ഡോഗ്ബെറിയും വെർജസുമെല്ലാം താന്താങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യം വെളിവാക്കിക്കൊണ്ടുതന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ട്രാജഡിയിൽ ഇതു നടപ്പില്ല.

§ Allardyce Nicoll—"A close analysis of the atmosphere of these comedies, however, would reveal the fact that they are slightly abnormal..They draw near, that is to say, the dominion of the tragic spirit. (The Theory of Drama P. 146)

പൂർവ്വകൃതികളെ ഒന്നുകിൽ അപവാദങ്ങളായി കരുതണം; (അപവാദങ്ങൾ പൊതുനിയമങ്ങളെ സാധൂകരിക്കയല്ലേ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ!) അല്ലെങ്കിൽ വിലക്ഷണങ്ങളായ കോമഡികളായി കരുതണം.

ഇതിവൃത്തം നാടകത്തിലെ പാത്രാവിഷ്കരണത്തിൽ കാണുന്ന ചില പ്രത്യേകതകൾമാത്രമാണ്. ഇനിയും ഒരു കാര്യംകൂടി നമ്മുടെ പര്യാലോചനയ്ക്കു വിധേയമാകേണ്ടിയിരിക്കുന്നു— സ്വഭാവചിത്രീകരണം.

മൂന്ന്

എന്താണ് സ്വഭാവചിത്രീകരണമെന്നു പറഞ്ഞാൽ? ആദ്യം നിർണ്ണയിച്ചിട്ടുവേണം നമുക്കു മുമ്പോട്ടു നീങ്ങുക. കാലപൗർവ്വാപര്യമനുസരിച്ച് അനുക്രമമായി നടക്കുന്ന കുറെ സംഭവങ്ങൾ; ആ സംഭവങ്ങളുടെ നേർക്ക് ഒരാളുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ; ആ പ്രതികരണങ്ങളിലെല്ലാം സ്ഥിരമായി ഒരൊററ സ്വഭാവം വ്യഞ്ജിച്ചു നില്ക്കുക— ഇതാണ് ആ പ്രത്യേകവ്യക്തിയുടെ സ്വഭാവചിത്രീകരണം. അപ്പോൾ അയാൾക്കു നിശ്ചിതമായ ഒരു വ്യക്തിത്വത്തിൻെറ സവിശേഷതയുള്ളതായി നാം കാണുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ സവിശേഷവ്യക്തിത്വത്തോടുകൂടിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ നാടകത്തിൽ അനുപേക്ഷണീയമാണോ? ആണെന്നാണ് യാഥാസ്ഥിതികമതം. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ തൊട്ടിങ്ങോട്ട് എഫ്. എൽ. ലൂക്കസ്‌വരെയുള്ള സാഹിത്യമീമാംസകരൊക്കെയും ഇക്കാര്യത്തിൽ യോജിക്കുന്നു. എങ്കിലും സമീപകാലത്ത്, ഈ മതത്തിനെതിരായും ശബ്ദമുയൎന്നിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെ ശബ്ദമുയൎന്നു വിമർശകരിൽനിന്നല്ല, ഒരു നാടകകൃത്തിൽനിന്നുതന്നെയാണ്. അഗസ്റ്റ് സ്ട്രീൻബർഗ്ഗ് (August Strinberg 1849–1912) ആണ് ആ നാടകകർത്താവ്. നാടകലോകത്തിൽ പലതുകൊണ്ടും നവീനതയുടെ പ്രാരംഭമായി 1888-ൽ

അദ്ദേഹം തന്റെ ഒരു നാടകം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു-'ലേഡിജൂലി'. അതിൽ പ്രയുക്തമായിട്ടുള്ള പുതുപരിഷ്കാരങ്ങളെക്കുറിച്ചു വായനക്കാർക്കു് അറിവു നല്കുന്നതിനും അതിന്റെ സാധുതയെ സ്ഥാപിക്കുന്നതിനുമായി പ്രൗഢമായ ഒരു മുഖവുരയും ആ സ്വീഡിഷ് നാടകകർത്താവു് അതിൽ എഴുതിച്ചേർത്തിട്ടുണ്ടു്. നവീനനാടകാദർശത്തിന്റെ ഒരു പ്രകടനപത്രികയായിട്ടാണു് അതു പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുപോരുന്നതു്. താൻ പുതുതായി ഒരു സംരംഭത്തിനു മുതിരുകയല്ലെന്നു് ആദ്യംതന്നെ അദ്ദേഹം പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ടു്. നാടകസാഹിത്യത്തിൽ അതസാധ്യമാണത്രേ. രൂപത്തിൽ ചില പരിഷ്കാരങ്ങൾ വരുത്താൻമാത്രമേ താൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളൂ. പക്ഷേ തുടക്കത്തിലെ വിനീതസ്വരമല്ല അവസാനഭാഗത്തു് നാം കേൾക്കുന്നതു്. കാതലായ അംശങ്ങളിൽത്തന്നെ—സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിലും സംഭാഷണരചനയിലും—താൻ പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നു തെറ്റിപ്പിരിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നു് അദ്ദേഹമവിടെ പറയുന്നു. "സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എന്റെ പാത്രങ്ങളെയെല്ലാം ഞാൻ സ്വഭാവമില്ലാത്തവരാക്കിത്തീർത്തിട്ടുണ്ടു്."* അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാക്കുകളാണിവ. ഈ പരിഷ്കാരത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നതിന്നാവശ്യമായ യുക്തികളും അദ്ദേഹം ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ടു്. മനുഷ്യരായ നാമെല്ലാം സ്വഭാവപരമായി, അനുക്ഷണം രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നവരാണു്. ആ സ്ഥിതിക്കു മനുഷ്യരിലാരിലും, നാം കരുതുന്നതുപോലെ, നിശ്ചിതസ്വഭാവം എന്നൊന്നില്ല. അങ്ങനെ നിശ്ചിതസ്വഭാവം കല്പിക്കുന്നതു ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ നേർക്കുള്ള ഒരു വെല്ലുവിളിയേ ആവൂ. അതുകൊണ്ടു ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യചിത്രീകരണത്തിൽ ശ്രദ്ധകേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന

* August Strindberg—Preface to Lady Julie (translated by C. D. Locock) ഇതാണു് വാചകം. "In regard to character-drawing I have made my figures rather characterless...."

നാടകസാഹിത്യത്തിൽ പ്രകൃത്യനുരോധമാംവിധം അസ്ഥിരപ്ര
കൃതികളായി—വിഭിന്നങ്ങളും വിരുദ്ധങ്ങളുമായ സ്വഭാവാംശ
ങ്ങൾ അസ്ഥിരമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരായി—കഥാപാത്രങ്ങ
ളെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് വേണ്ടതു്. എങ്കിലേ നാടകക
ർത്താവിനു ജീവിതസത്യത്തോടു നീതി പുലർത്താൻ കഴിയൂ....ഇ
ങ്ങനെ നീളുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ യുക്തി. സൂക്ഷ്മമാലോചി
ച്ചാൽ ഇതു ശരിയുമാണ്. ധീരനെന്നും ഉദാരനെന്നും ഞാൻ
കരുതുന്ന ഒരാൾ തികച്ചും ധീരനും ഉദാരനുമായിക്കൊള്ളണമെ
ന്നില്ല. ഭീരുത്വവും അല്പത്വവുംകൂടി അയാളിലുണ്ടെന്നുവരാം.
ആ വശം കാണാൻ എനിക്കവസരം ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്നേയുള്ളൂ.
എന്നാൽ ആ വശം മാത്രം കാണാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ള ഒരാളുടെ
ദൃഷ്ടിയിൽ അയാൾ തികഞ്ഞ ഭീരുവും അല്പനുമായിരിക്കുകയും
ചെയ്യും....ഇതാണ് നമ്മുടെ സ്വഭാവനിർണ്ണയത്തെസ്സംബന്ധി
ക്കുന്ന സൂക്ഷ്മസത്യം. അപ്പോൾ ഞങ്ങൾ രണ്ടുപേരുടെയും സ്വ
ഭാവനിർണ്ണയത്തേക്കാൾ സത്യത്തോടടുത്തു നില്ക്കുന്നതു നിശ്ചിത
സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കാതിരിക്കുകയെന്നതുതന്നെയാണ്. അതു
കൊണ്ട് സ്ട്രിൻഡ്ബെർഗ്ഗ് പറഞ്ഞതു തികച്ചും ശരിതന്നെ.
പക്ഷേ ഈ ശാസ്ത്രീയസത്യം തുറന്നു പ്രസ്താവിച്ചുകൊണ്ട് അ
ദ്ദേഹം രചിച്ചിരിക്കുന്ന അതേ നാടകത്തിൽത്തന്നെ, കഥാപാ
ത്രങ്ങൾക്കു നിശ്ചിതസ്വഭാവമുണ്ടെന്നുള്ളതാണ് വാസ്തവം. ആ
സ്വഭാവമെന്തെന്ന്, അല്പമായിട്ടെങ്കിലും മുഖവുരയിൽത്തന്നെ
അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്! ലേഡിജൂലിയുടെ ദുരന്തത്തി
ന് ആ പ്രത്യേകരാത്രിയുടെ കുളിർമ്മയുള്ള നിലാവുനിറഞ്ഞ അ
ന്തരീക്ഷവും അകലെനിന്നൊഴുകിവരുന്ന സമൂഹഗാനത്തി
ന്റെ ലഹരിയും അവളിലെ സ്ത്രൈണഭാവത്തിന്റെ ഉണർവ്വും
അതുപോലുള്ള മററു സാഹചര്യങ്ങളും പ്രബലമായ ഒരു പങ്കു
വഹിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവളുടെ ആഢ്യത്വം, ധൈര്യം, പൗരു
ഷം....ഇടങ്ങിയ നിശ്ചിതമായ സ്വഭാവഘടകങ്ങളാണ് അതി

ന്റെ മുഖ്യകാരണമായി നില്ക്കുന്നതെന്ന കാര്യം വിസ്മരിക്കാവതല്ല. മററു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാര്യം പരിഗണിച്ചാൽ—ജീൻ എന്ന വാല്യക്കാരന്റെയും ക്രിസ്റ്റിൻ എന്ന പാചകക്കാരിയുടെയും—നിശ്ചിതമായ സ്വഭാവഘടകങ്ങൾ അവരിലും രേഖാമാത്രമായി കാണാം. ഒരു പക്ഷേ സ്ട്രിൻബർഗ്ഗ് അറിയാതെതന്നെ ഇങ്ങനെ സംഭവിച്ചുപോയതാവാം. താൻ ഏററവും ഒരു മികച്ച നാടകകൃത്തുതന്നെയായതുകൊണ്ടാണ്, ഇപ്രകാരം തന്റെ അറിവോ സമ്മതമോ കൂടാതെ, വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ ആ നല്ല നാടകത്തിൽ കടന്നുപററിക്കളഞ്ഞത്!* വ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളില്ലെങ്കിലും നാടകമുണ്ടാകുമായിരിക്കാം; പക്ഷേ ഗൗരവവും ഗഹനഭാവവുമുള്ള നാടകമുണ്ടാവുകയില്ലെന്ന കാര്യം തീർച്ച. മികച്ച ഏതു നാടകമെടുത്തു പരിശോധിച്ചാലും ഈ സത്യം നമുക്കു ബോധ്യമാകും. ചില അപ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാര്യമൊഴിച്ചാൽ (ഈഡിപ്പസ് രാജാവ്, ആൻറിഗണി എന്നീ നാടകങ്ങളിലെ സന്ദേശവാഹകന്മാർ ഉദാഹരണം.) മററെല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും താന്താങ്ങളുടേതായ വ്യക്തിത്വങ്ങൾ അവയിൽ കാണാം.

അപ്പോൾ നിശ്ചിതവ്യക്തിത്വങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്ന വിധത്തിലുള്ള സ്വഭാവചിത്രീകരണം നാടകസാഹിത്യത്തിൽ അനപേക്ഷണീയമാണെന്ന യാഥാസ്ഥിതികമതം അലംഘനീയമായിത്തന്നെ നിലകൊള്ളുന്നുവെന്നാണ്, ഇത്രയും പറഞ്ഞതിന്റെ സാരം. ഈ സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ കാണപ്പെടുന്ന പ്രത്യേകതയെന്തെന്നതാണ് അടുത്ത ചോദ്യം.

കഥാസാഹിത്യമാകെ എടുത്തു പരിശോധിച്ചാൽ, സാമാന്യമായി നാലു തരത്തിലുള്ള സ്വഭാവചിത്രീകരണങ്ങൾ നമുക്കു കാണാം. ഒന്ന്: അവതരണസന്ദർഭത്തിൽത്തന്നെ സ്വഭാവസൂച

* 'ആധുനിക'നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കാതിരിക്കുക. അതിന് പ്രത്യേകം വിശദീകരണമാവശ്യമുണ്ട്.

നകൾ—ചിലപ്പോൾ, സ്വഭാവഘടകങ്ങൾ മുഴുവൻതന്നെ—ന
ല്കുക. (മുമ്പ് ധർമ്മരാജായിലെ ചന്ത്രക്കാരനെ അവതരിപ്പിക്കു
ന്ന ഭാഗത്തുനിന്ന് അല്പം ഉദ്ധരിച്ചുവല്ലോ. അതിലും വിശദമാ
യി 'ശാരദ'യിലെ വൈത്തിപ്പട്ടരുടെ അവതരണഭാഗത്ത് സ്വ
ഭാവസൂചനയുണ്ട്.) എന്നിട്ട്, ഈ ഘടകങ്ങളെല്ലാം ഒരു ഭംഗ
വും സംഭവിക്കാതെ അവസാനംവരെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുപോ
വുക, പഴയ കവിതകളിലും നോവലുകളിലും പ്രായേണ ഈ
രീതി കാണാം. ആദ്യസന്ദർഭത്തിൽത്തന്നെ ഇത്തരം കഥാപാത്ര
ങ്ങളുടെ സ്വഭാവം നാം ഗ്രഹിച്ചുകഴിയുന്നു. ഗ്രന്ഥകാരൻ നേ
രിട്ടു പരിചയപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ലെങ്കിൽക്കൂടി നമുക്കു ഗ്രഹിക്കു
വാൻ കഴിയുന്ന വിധത്തിൽ അത്ര ലളിതമായിരിക്കും അവരുടെ
സ്വഭാവം. ഈ പരിചയപ്പെടുത്തലെന്ന ചടങ്ങു നാടകത്തിൽ
നടപ്പില്ലല്ലോ. അതുകൊണ്ട് അതിന്റെ അഭാവത്തോടുകൂടി
ഇത്തരം ചിത്രീകരണം കോമഡികളിൽ കാണാം. (Comedy
of manners-ൽ വിശേഷിച്ചും.) മോളിയേയുടെ ഹാപ്പ്ഗൺ
(Harpagon) എന്ന കഥാപാത്രംതന്നെ ഏററവും മികച്ച ദൃഷ്ടാ
ന്തം. നമ്മുടെയിടയിൽ 'പിശുക്കൻ' എന്ന ബഹുമതിയോടുകൂ
ടി ചിലയാളുകളെ നാം മാററിനിർത്താറില്ലേ, അവരുടെ എളി
യൊരു പ്രതിനിധിയാണ് ഹാപ്പ്ഗൺ. അയാളിൽ മററുപല
സ്വഭാവാംശങ്ങളും സ്വാഭാവികമായും ഉണ്ടായിരിക്കാം. പക്ഷേ
അതൊക്കെ ചിത്രീകരിക്കാൻ നിന്നാൽ ഇത്ര വിശദമായ ഒരു
'കോമഡി' രചിക്കാൻ മോളിയേയ്ക്കു സാധിക്കാതെ വരും. ഇ
ത്തരത്തിൽ സ്വഭാവത്തിന്റെ മുഴച്ചുനില്ക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും ഒരു
പ്രധാനഘടകംമാത്രമെടുത്ത് അതിനെ ബൃഹത്കരിച്ച് (പല
പ്പോഴും 'കരിക്കേച്ചറി'ന്റെ സീമവരെ) ചിത്രീകരിക്കുന്നതാ
ണ് സാമാന്യമായി കോമഡികളുടെ രീതി.

രണ്ട്: കഥാഗതിയുടെ വികാസത്തോടുകൂടിമാത്രം പാത്ര
ത്തിന്റെ സ്വഭാവഘടകങ്ങൾ ഒന്നൊന്നായി വെളിപ്പെടുത്തുക

വിധം ചിത്രീകരിക്കുക. അവസാനത്തെ വരിയും വായിച്ചു കഴിയുമ്പോഴേ, മുഖ്യപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവാംശങ്ങളെല്ലാം നമുക്കു പിടികിട്ടുന്നുള്ളു. എളുപ്പത്തിൽ എന്റെ ഓർമ്മയിൽ വരുന്ന ഉദാഹരണം തോമസ് ഹാർഡിയുടെ മൈക്കൽ ഹെഞ്ചാർഡ് എന്ന കഥാപാത്രമാണ് (The Mayor of Caster bridge എന്ന നോവലിൽ). നാടകസാഹിത്യത്തിൽ ലിയർരാജാവ് ഈ ചിത്രീകരണത്തിനു നല്ലൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. നാടകത്തിലെ ഓരോ സന്ദർഭവും ആ വൃദ്ധരാജാവിന്റെ ഓരോ സ്വഭാവഘടകത്തെയും പുതുതായി പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതു നമുക്കു കാണാം. സോഫോക്ലീസിന്റെ ആൻറിഗണി, യൂറിപ്പിഡീസിന്റെ അൽസെസ്റ്റിസ്, ഇബ്സന്റെ ഡോക്ടർ സ്റ്റോക്മാൻ (ജനശത്രു), ടെന്നസ്സിവില്ല്യംസിന്റെ സെറാഫീന (Rose Tuttoo) എന്നീ പ്രഖ്യാതകഥാപാത്രങ്ങളുടെയെല്ലാം ചിത്രീകരണം ഈ വകുപ്പിൽപ്പെടുന്നതാണ്. ശ്രീ. സി. ജെ. തോമസിന്റെ ദാവീദ് (ആ മനുഷ്യൻ നീതന്നെ), ശ്രീ. എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ദേവകിക്കുട്ടി (കന്യക) എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ നമ്മുടെ നാടകസാഹിത്യത്തിലെ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്.

മൂന്ന്: കഥാരംഭത്തിൽ കാണുന്ന സ്വഭാവത്തിനു കഥാവസാനമെത്തുമ്പോഴേയ്ക്കും ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു പരിവർത്തനം സംഭവിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുക. ഈ പരിവർത്തനത്തിനു കാരണമായിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളായിരിക്കും ക്രിയാംശമാകെത്തന്നെ. (മലയാളകവിതയുമായി പരിചയമുള്ളവർക്കെല്ലാം വാസവദത്തയെയും മഗ്ദലനമറിയത്തെയും വേഗത്തിൽ ഓർമ്മ വന്നേക്കും.) ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിയുടെ 'കരമസോവ് സഹോദരന്മാർ' എന്ന നോവലിലെ ഫാദർ സോഡിമ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം ഇതിന്റെ ഏറ്റവും മികച്ച ദൃഷ്ടാന്തമായി ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. ഗഹനഭാവമുള്ള നാടകങ്ങളിൽ ഈ ചിത്രീകരണവും സുലഭമായിക്കാണാൻ കഴിയും. നാം പ്രാരംഭത്തിൽ പരാമർശിച്ച മാക്ബത്തുതന്നെ ആദ്യമായി

ഓർമ്മയിൽ വരുന്ന ഉദാഹരണം. നാടകാരംഭത്തിൽ നാം കാണുന്ന മാക്ബെത്തു് ചഞ്ചലചിത്തനും ദുർബ്ബലനുമാണു്. നാടകാവസാനമാകുമ്പോൾ അയാൾ അചഞ്ചലനും കരുത്തനുമായി മാറിയിരിക്കുന്നതു കാണാം. നാടകാരംഭത്തിൽ അചഞ്ചലത്വം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ലേഡിമാക്ബെത്തു് അവസാനഭാഗത്തു നേരെ വിരുദ്ധമായ സ്വഭാവത്തിലാണെത്തിച്ചേരുന്നതു്. ഇബ്സന്റെ പീയർജിന്റും മിസ്സിസ് ആൽവിങ്ങും മറ്റും ഈ വകുപ്പിൽത്തന്നെപെടും. ദുഷ്യന്തന്റെ ചിത്രീകരണവും ഇത്തരത്തിലല്ലേ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളത്തിൽ കാണുന്നതു്? പ്രാരംഭത്തിൽ നമ്മുടെ മുമ്പിൽ ഉപരിപ്ലവമായ ശുഭപ്രതീക്ഷയോടുകൂടി നില്ക്കുന്ന ആ 'ശൃംഗാരി'യെയല്ലല്ലോ, അവസാനത്തെ അങ്കത്തിൽ നാം കണ്ടുമുട്ടുന്നതു്.

നാലു്: നിമിഷംതോറും മാറിമറിഞ്ഞും കെട്ടുപിണഞ്ഞും തെളിയുകയും മങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഹൃദ്ഭാവങ്ങളെയെല്ലാം സൂക്ഷ്മവിശദമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്നവിധം പാത്രങ്ങളുടെ മാനസികമണ്ഡലത്തെ ചിത്രീകരിക്കുക. ഇവിടെ, വാസ്തവത്തിൽ, നാം ധരിച്ചുപോരുന്ന അർത്ഥത്തിലുള്ള സ്വഭാവചിത്രീകരണമില്ല. സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിൽ ഉദ്ഗ്രഥനമാണു് നടക്കുന്നതെങ്കിൽ ഇവിടെ അപഗ്രഥനമാണു് നടക്കുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു നിശ്ചിതസ്വഭാവമില്ലായ്മയാണു് ഈ പാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവമെന്നു പറയാം. വെർജീനിയാ വൂൾഫിന്റെ മിസ്സിസ് ഡാലോവേയും ജെയിംസ് ജോയ്സിന്റെ സ്റ്റീഫൻ ഡെഡാലസും ഉദാഹരണങ്ങൾ. ഇത്തരം ചിത്രീകരണത്തിനു നാടകത്തിൽ സ്ഥാനമില്ലെന്നാണു് ഇന്നുവരെയുള്ള അനുഭവം. നാളെ മറിച്ചു സംഭവിച്ചുകൂടെന്നില്ല. പ്രതിഭാശക്തിയുടെ പ്രവർത്തനരംഗമല്ലേ? നിയമങ്ങളെ ലംഘിക്കുകയും പുതുനിയമങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കയുമെന്നതു് ആ ശക്തിവിശേഷത്തിന്റെ ഒരു വിനോദമായിട്ടാണു് കണ്ടിട്ടുള്ളതു്............

ഇങ്ങനെ നാലു രീതികൾ. സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി, ഈ പറഞ്ഞ കാര്യം ഞാനൊന്നാവർത്തിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. കോമഡികളിലെ (മിക്കവാറും) എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഗൗരവം കലർന്ന നാടകങ്ങളിലെ അപ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ആവിഷ്കരണത്തിലാണ് സാമാന്യേന ഒന്നാമത്തെ രീതിയിലുള്ള ലളിതസ്വഭാവാവിഷ്കരണം കണ്ടുവരുന്നതു്. ഗഹനഭാവമാർന്ന നാടകങ്ങളിലെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണത്തിലാകട്ടെ, എപ്പോഴും രണ്ടാമത്തെയും മൂന്നാമത്തെയും രീതികൾമാത്രമേ കാണാൻ കഴിയൂ. നാലാമത്തെ രീതിക്കു നാടകത്തിൽ സ്ഥാനമില്ലതാനും!

ഈ പ്രബന്ധം ഇവിടെ അവസാനിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ ദുരന്തനാടകങ്ങളിലെ നായകപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള, ലഘുവെങ്കിലും സുപ്രധാനമായ, ഒരു പൊതുസ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചുകൂടി ഇവിടെ അല്പമൊന്നു പറയാതിരിക്കുന്നതു യുക്തമാവില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. നായകപാത്രത്തെക്കുറിച്ച് "ധീരോദാത്തനതിപ്രതാപഗുണവാൻ...." എന്നു നാം പറയുന്ന മട്ടിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിലിനും ഒരു സിദ്ധാന്തമുണ്ട്. പൗരസ്ത്യസിദ്ധാന്തംപോലെ അതു യാന്ത്രികമല്ലെന്നുമാത്രം. നായകപാത്രങ്ങൾ പൊതുവിൽ അടിസ്ഥാനപരമായി നല്ലവരായിരിക്കണം എന്നദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. എന്നാൽ തികവുററവർ (Perfect) ആയിരിക്കയുമരുത്. അന്യഥാ അഭികാമ്യവും ആരാധ്യവുമായ അവരുടെ സ്വഭാവത്തിൽ എന്തെങ്കിലും ഒരു ദൗർബ്ബല്യംകൂടിയുള്ളതായി കാണിക്കണം. ഈ ദൗർബ്ബല്യമായിരിക്കണം അവരുടെ ജീവിതങ്ങളെ അനിവാര്യമാംവിധം തകർച്ചയിലേയ്ക്കു് അതിവേഗം നയിക്കുന്നതു്. ഇതിനു് Tragic flaw (ദുരന്തത്തിനാസ്പദമായ സ്വഭാവവൈകല്യം) എന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പേരു നല്കുന്നു. ഇതു ദുഷ്ടതയല്ല. ബോധപൂർവ്വമായ ആലോചനയുടെ ഫലമായി മനഃപൂർവ്വം ദുഷ്പ്രവൃത്തികൾ ചെയ്യുന്നതിനാണല്ലോ നാം

ദുഷ്ടതയെന്നു പറയുന്നതു്. ദൗർബ്ബല്യത്തിന്റെ കഥ അതല്ല. അവിടെ അനാശാസ്യമായ പലതും നാം ചെയ്തുപോവുകയാണു്. അനൈച്ഛികമായിത്തന്നെ രോഗം ബാധിക്കുന്നതുപോലെയാണു് ദൗർബ്ബല്യം ഒരാളെ ബാധിക്കുക. രോഗം ബാധിച്ചതിന്റെ പേരിൽ നാം ആരെയും കുററപ്പെടുത്താറില്ലല്ലോ; മറിച്ചു സഹതപിക്കുകയല്ലേ ചെയ്യുക? ഈ സഹതാപമാണു്, കുററപ്പെടുത്തലും നിന്ദയുമല്ല, ട്രാജഡിയിലെ നായകന്മാർ വായനക്കാരിൽനിന്നവകാശപ്പെടുന്നതു്. അന്തരംഗത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിൽനിന്നുതന്നെ പുറപ്പെടുന്ന സഹതാപം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അയാളുടെ തകർച്ചയിൽ നാം ദുഃഖിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ദുഃഖം ജനിപ്പിച്ചില്ലെങ്കിൽ എങ്ങനെയാണു് ഒരു കൃതി ട്രാജഡിയാവുക?....അതുകൊണ്ടു്, ട്രാജഡിയിലെ നായകപാത്രങ്ങൾ സത്സ്വഭാവസമ്പന്നരായിരിക്കണമെന്നും അതേസമയം ദൗർബ്ബല്യജന്യമായ എന്തെങ്കിലും വൈകല്യംകൂടിയുള്ളവരായിരിക്കണമെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടിൽ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നതു നാടകത്തിന്റെ മർമ്മം മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണു്.......എന്നാൽ നായകപാത്രങ്ങൾ 'ടൈപ്പ്'കളാകണമെന്നു് ഇതിനർത്ഥമില്ല. ഭാരതീയാദർശത്തിന്റെ നിർദ്ദേശം അതാണെന്നു തോന്നുന്നു. അനുഭവത്തിൽ, നമ്മുടെ മിക്ക പുരാതനനാടകങ്ങളിലും നാം കാണുന്നതും 'ടൈപ്പ്'കളെയാണല്ലോ. പക്ഷേ അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പക്ഷം അതല്ല. 'ടൈപ്പ്'കൾക്കുള്ളതുപോലെ നമുക്കെളുപ്പം മനസ്സിലാവുന്ന ചില സാമാന്യസ്വഭാവങ്ങൾ നായകപാത്രങ്ങൾക്കുണ്ടായിരിക്കണമെന്നതു ശരിതന്നെ. എന്നാൽ, അതേസമയം, വേർതിരിച്ചറിയാൻ തക്കവിധം വി

ശേഷസ്വഭാവങ്ങളും അവർ പ്രദർശിപ്പിച്ചേ തീരൂ.* ദുരന്തനാടകങ്ങളിലെ നായകപാത്രങ്ങൾക്കെല്ലാം പ്രത്യേകം വ്യക്തിത്വങ്ങളുണ്ടെന്നു വീണ്ടും ഒന്നെടുത്തുപറയേണ്ട കാര്യമില്ലല്ലോ. പക്ഷേ ഈ വ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ വിഭിന്നതകൾക്കിടയിലും അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന പ്രത്യേകത അവരിലെല്ലാം പൊതുവായി നമുക്കു കാണാം. ഈഡിപ്പസിൻെറ അജ്ഞതയും അക്ഷമയും; ആൻറിഗണിയുടെ വിട്ടുവീഴ്ചയില്ലായ്മയും; മാക്ബത്തിൻെറ അന്ധവിശ്വാസവും ദുരാഗ്രഹവും; ഒഥല്ലോയുടെ ഈർഷ്യയും അജ്ഞതയും; ഹാംലററിൻെറ ഇതികർത്തവ്യതാമൂഢത; ഡോക്ടർ സ്റ്റോക്ക്മാൻെറ തന്ത്രമില്ലായ്മ; ബ്ലാങ്കെയുടെ അനിയന്ത്രിതമായ ഐന്ദ്രികാഭിലാഷം—ഇങ്ങനെ പോകുന്നു സ്വഭാവവൈകല്യത്തിൻെറ ഉദാഹരണങ്ങൾ. മാക്ബത്തിൽ ദൗർബ്ബല്യത്തോടൊപ്പം ദുഷ്ടതകൂടിയുണ്ടെന്നതു് ഒരു പ്രത്യേകതയാണു്. (എങ്കിലും ആകത്തുകയിൽ ആ നായകനെ നാം സ്നേഹിച്ചുപോകുന്നുവല്ലോ.) റോമിയോയിൽ, എടുത്തുകാട്ടാവുന്ന ഒരു വൈകല്യവുമില്ലെന്നതും ഒരു പ്രത്യേകതയാണു്.

അവസാനമായി ട്രാജഡികളിലെ നായകപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചു പഠിക്കുമ്പോൾ രസകരമായ മറെറാരു സംഗതികൂടി നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടും. വനിതകൾക്കു ആ ലോകത്തിൽ മതിയായ പ്രാതിനിധ്യം ലഭിച്ചിട്ടില്ല എന്നതാണു് ആ സംഗതി. ആൻറിഗണി, ലേഡിമാക്ബത്തു്, മിസ്സിസ് ആൽവിങ്ങ്,

* True to type എന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുന്നതു്, വായനക്കാർക്കു് അസ്വാഭാവികമായി തോന്നിക്കുന്ന വിധത്തിൽ വിശേഷസ്വഭാവങ്ങൾ കലർത്തി നായകപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കാതിരിക്കാൻ വേണ്ടിയാണെന്നു് എഫ്. എൽ. ലൂക്കസ് പറയുന്നു....."But if we want characters typical enough to seem intelligible, we want them also untypical enough to seem individual"—(Tragedy. P. 113)

ലേഡി ശ്രൂലി.......എന്നിവരെ കണ്ടുകൊണ്ടു് ഇങ്ങനെ പറയാമോ? പക്ഷെ ഒന്നോൎമ്മിക്കണം, അവരിലെ സ്ത്രൈണഭാവങ്ങൾക്കല്ല, പൗരുഷഭാവങ്ങൾക്കാണു്, ആ നാടകങ്ങളെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രാധാന്യവും പ്രസക്തിയുമുള്ളതു്.......വനിത, വനിതയെന്ന നിലയ്ക്കു്, അവിടെയെങ്ങും കാണപ്പെടുന്നില്ലെന്നു സാരം. അതുകൊണ്ടു നമ്മുടെ നാട്ടുനടപ്പനുസരിച്ചു്, എന്തെങ്കിലും വനിതാസമാജത്തിനു് ഒരു പ്രതിഷേധയോഗം കൂടാൻ വേണ്ടുംവക ഇതിലുണ്ടെന്ന കാൎയ്യത്തിൽ തൎക്കമില്ല. പക്ഷെ ദുരന്തത്തിന്റെ കാൎയ്യമല്ലേ, അതിന്റെ കൎത്തൃക പുരുഷന്മാർതന്നെ 'കൈയടക്കി'വെച്ചുകൊള്ളട്ടെ എന്നു് ആ വീരാംഗനകൾ കരുതിക്കൂട്ടായ്കയില്ല.

ഈഡിപ്പസ്‌രാജാവു്—മഹത്തായ ഒരു നാടകം

യവനസംസ്കാരത്തിന്റെ കേന്ദ്രം ആതൻസായിരുന്നുവല്ലോ. ജനാധിപത്യത്തിന്റെ വെന്നിക്കൊടിയുമായി ആതൻസ് മുന്നേറിയ ആ സുവൎണ്ണദശയിൽ അവിടത്തെ സാംസ്കാരികജീവിതത്തിനു പ്രകൃഷ്ടരൂപം നല്കിയ മഹാശയന്മാരിൽ പ്രഥമഗണനീയനാണു് സോഫോക്ലീസ്. ബി. സി. 496-ൽ ആതൻസിൽ ജനിച്ചുവളൎന്ന അദ്ദേഹം അന്നത്തെ സ്ഥിതിക്കു പഠിക്കേണ്ടതെല്ലാം പഠിച്ചുറപ്പിച്ചു സമസ്തകലാവല്ലഭനായി പൊതുജീവിതത്തിലേയ്ക്കു കടന്നുവന്നു. ആതൻസിന്റെ നല്ല കാലവും സോഫോക്ലീസിന്റെ നല്ല കാലവും ഏതാണ്ടൊത്തിണങ്ങിപ്പോയെന്നു പറയാം. തൊണ്ണൂറു വയസ്സോളം ജീവിച്ച അദ്ദേഹത്തിനു് ആതൻസിന്റെ ഉത്കൎഷത്തിനും അപകൎഷത്തിനും സാക്ഷിയാകാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്.

ആ അതീനിയൻസംസ്കാരം ഏററവും നന്നായി മൊട്ടിട്ടു വിരിഞ്ഞതു നാടകവേദിയിൽവെച്ചാണു്. നാടകകൎത്താക്കളായി മങ്ങാത്ത കീൎത്തി സമ്പാദിച്ച ഏതാനും പേരിൽ ഒന്നാംകിടക്കാരനായ സോഫോക്ലീസ് തീബ്സ്‌രാജകുടുംബത്തെ അധികരിച്ചെഴുതിയ മൂന്നു നാടകങ്ങൾ ആതൻസിന്റെ സംഭാവനകളിൽ ഏററവും മികച്ചവയത്രേ. ഈ ലേഖനം സോഫോക്ലീസിന്റെ നാടകീയകലാകൗശലത്തെ പരിശോധിക്കുന്ന ഒന്നാണു്.

നായകൻ ത്തുങ്ങിമരിക്കുന്നതിൽ ചെന്നവസാനിക്കുന്നു
കൊണ്ടുമാത്രം ഒരു നാടകം 'ട്രാജഡി'യാവുകയില്ല. ജീവിതത്തി
ലുണ്ടാകുന്ന യാദൃച്ഛികമായ അപകടങ്ങളുടെ ആവിഷ്കരണവും
ട്രാജഡിയല്ല. ട്രാജഡിയിൽ ഇതെല്ലാം കണ്ടു എന്നു വരാം. എ
ന്നാൽ ജീവിതത്തിന്റെ ഉത്കടമായ വേദനയും ദാരുണമായ
തകർച്ചയും ട്രാജഡിയിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നതു്, മാനവാത്മാ
വിന്റെ സഹനശക്തിയെയും ഔന്നത്യത്തെയും വെളിവാക്കി
ക്കാണിക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണു്. അത്ര അന്യാദൃശമായ വേദ
നയുടെ ഭാരം താങ്ങുമ്പോഴും നട്ടെല്ലു നിവർത്തുനില്ക്കുന്ന അസാമാ
ന്യസത്വരായ ഉന്നതാത്മാക്കളെയാണു് അവിടെ നാം കണ്ടുമു
ട്ടുന്നതു്. അവരെ നോക്കുമ്പോൾ, 'മനുഷ്യൻ എന്തൊരത്ഭുതസൃ
ഷ്ടി!' എന്നു പറഞ്ഞു്, ആദരഭാവത്തോടെ കൈകൂപ്പുവാൻ നമു
ക്കു തോന്നും. അതുകൊണ്ടാണു് വേദനയുടെ ആധിക്യത്തെ ആ
ഴമുള്ളതായി സങ്കല്പിക്കുന്ന നാം ട്രാജഡിയെക്കുറിച്ചു പറയു
മ്പോൾ 'ഔന്നത്യ'മെന്ന സങ്കല്പത്തിനുമാത്രം സ്ഥാനം കൊടുക്കു
ന്നതു്. വേദന ആഴമേറിയതാകാം; പക്ഷേ ട്രാജഡിക്കു് ഉയർച്ച
യേയുള്ളൂ. ഇക്കാരണത്താലായിരിക്കാം, ട്രാജഡി മനുഷ്യാത്മാ
വിൽ 'കതാഴ്‌സിസ്' (വികാരവിരേചനം) ഉണ്ടാക്കുന്നുവെന്നു്
അരിസ്റ്റോട്ടിൽതൊട്ടിങ്ങോട്ടുള്ള പല നിരൂപകന്മാരും പറഞ്ഞു
പോന്നിട്ടുള്ളതു്. ഇതു കണ്ടിട്ടാവണം, "കലകളിൽവെച്ചു്
ഏററവും ശ്രേഷ്ഠമായിട്ടുള്ളതു ട്റാജഡിയാണു്" എന്നു ബെർ
ട്രാൻഡ്റസ്സൽ എഴുതിയതും.

ഇത്തരമൊരു സങ്കല്പത്തോടുകൂടി ട്രാജഡിയെക്കുറിച്ചു ചി
ന്തിക്കുമ്പോൾ പെട്ടെന്നു നമ്മുടെ ഓർമ്മയിൽ വരുന്നതു ഗ്രീക്കു്
ട്രാജഡികളുടെ കാര്യമായിരിക്കും. ആദ്യത്തെ ട്രാജഡികൾ
ഏററവും മികച്ച ട്രാജഡികൾ കൂടിയാവുക എന്നതു് ഒരത്ഭുത
മായിരിക്കാം. പക്ഷേ ഇക്കാര്യത്തെസ്സംബന്ധിച്ചു് അങ്ങനെ
യൊരത്ഭുതത്തിന്റെ കഥയാണു് സാഹിത്യചരിത്രത്തിനു പറ

യാണുള്ളതു്. പില്ക്കാലത്തുണ്ടായിട്ടുള്ള ട്രാജഡികളിൽ, കഷ്ടിച്ചു രണ്ടു നാടകകർത്താക്കളുടേതുമാത്രമേ ഇവയോടു ചേർത്തുവെയ്ക്കാവുന്നതായുള്ളൂ എന്നു് അലാർഡിസ് നിക്കോൾ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു—ഷേക്സ്പിയറിന്റെയും ഇബ്സന്റെയും ട്രാജഡികൾ. പക്ഷേ ഭാവഗാംഭീര്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഇബ്സനും രൂപഭദ്രതയുടെ കാര്യത്തിൽ ഷേക്സ്പിയറും ഈ പുരാതനാചാര്യന്മാരോടു കിടപിടിക്കാൻ സാധിക്കാതെ തളർന്നുനില്ക്കുന്ന കാഴ്ചയാണു് നാം കാണുന്നതു്.

ഈ പുരാതനാചാര്യന്മാർ മൂന്നു പേരാണു്— ഈസ്കിലിസ്(525—456 ബി. സി), സോഫോക്ലിസ്(496—406 ബി. സി) യൂറിപ്പിഡിസ്(480—406 ബി. സി)എന്നിവർ. ഇവരിൽ ഈസ്കിലിസിന്റെ ട്രാജഡികൾ പ്രധാനമായും മതപരമായ പ്രശ്നങ്ങളാണുൾക്കൊള്ളുന്നതു്. ദൈവേച്ഛയ്ക്കാണു് അവയിൽ പ്രധാനസ്ഥാനം കല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. സോഫോക്ലിസിന്റെ ട്രാജഡികളിലും മതപരമായ പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടു്. പക്ഷേ മതത്തിനും ദൈവത്തിനും നല്കിയിരിക്കുന്നത്രയും—അല്ലെങ്കിൽ, അതിലല്പം കൂടുതൽ—പ്രാധാന്യം അദ്ദേഹം മനുഷ്യനും മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിനും നല്കിയിട്ടുണ്ടു്. യൂറിപ്പിഡിസിലെത്തുമ്പോൾ തികഞ്ഞ ഒരു 'സന്ദേഹവാദി'(Sceptic)യെയാണു് നാം കാണുന്നതു്. ദൈവമഹത്ത്വവും വിധിവിലാസവുമൊന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിലില്ലെന്നല്ല ഇപ്പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം. അതെല്ലാം ആ കൃതികളിലുമുണ്ടു്; വളരെ തുച്ഛമായി മാത്രം. തികച്ചും മാനുഷികമായ നിലവാരത്തിൽ മാനുഷികപ്രശ്നങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കാനും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ പേലവമായ (Delicate) അംശങ്ങളെപ്പോലും വിശദമായി ചിത്രീകരിക്കാനുമുള്ള ഒരു വാസനയാണു് അദ്ദേഹം എപ്പോഴും പ്രകടമാക്കുന്നതു്.

ഇവർക്കിടയിൽ ഏറ്റവും ഉന്നതനാരാണെന്ന കാര്യത്തിൽ ഇന്നു തർക്കമില്ല. അതു സോഫോക്ലീസാണു്. അതുകൊ

ണ്ടു്, കാലസംബന്ധമായി നോക്കുമ്പോൾ ഇവർക്ക മധ്യത്തി ലാണു് നില്ക്കുന്നതെങ്കിലും, കലാപരമായ കഴിവിന്റെ കാര്യ ത്തിൽ ഏററവുമുന്നതനായി നില്ക്കുന്ന സോഫോക്ലീസിനെക്കു റിച്ചുള്ള അറിവാണു് ഗ്രീക്കട്രാജഡിയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠന ത്തിനു നല്ലാത്ത മുഖവുരയാവുകയെന്നു് എനിക്കു തോന്നുന്നു. മാത്രമല്ല, മററു രണ്ടുപേരുടേയും സവിശേഷതകൾ, ഒരുപാകപാ തത്തിൽത്തന്നെ, അദ്ദേഹത്തിൽ ഭംഗിയായിണങ്ങിച്ചേരുന്നു മുണ്ടു്.

നമ്മുടെയെല്ലാം വീക്ഷണപ്രകാരം നോക്കിയാൽ, തിക ച്ചും സൗഭാഗ്യസമ്പൂർണ്ണമായ ഒന്നായിരുന്നു സോഫോക്ലീസിന്റെ ജീവിതം. മികച്ച കുടുംബത്തിലാണു് ജനനം. നല്ല ആരോ ഗ്യത്താലും ആകാരസൗഷ്ഠവയാലും അനുഗൃഹീതൻ. സാഹിത്യരം ഗത്തു് അദ്ദേഹത്തിനു് അനായാസമായ വിജയമാണു് കൈവ ന്നതു്. പൂർവ്വഗാമിയും പ്രസിദ്ധനുമായ ഇഎസ്കിലിസിനെപ്പോ ലും ഒരു നാടകമത്സരത്തിൽ പരാജയപ്പെടുത്തി സമ്മാനം നേ ടാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു! അപ്പോൾ ധനം, ആരോഗ്യം, കീർത്തി—ഇതൊക്കെയും മതിയാവോളമാസ്വദിക്കവാൻ അദ്ദേ ഹത്തിനു ഭാഗ്യമുണ്ടായി. ആരെയും പരിഹാസത്തോടെ നോ ക്കിയിരുന്ന അരിസ്റ്റോഫനീസുപോലും, ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവ രിൽ സംതൃപ്തൻ; മരിച്ചവരിലും സംതൃപ്തൻ" എന്നു സോഫോ ക്ലീസിനെക്കുറിച്ചു് ആദരവോടും അസൂയയോടുംകൂടി പറഞ്ഞു പോയതിന്റെ കാരണം ഇതുതന്നെയാണു്. പക്ഷേ ഈ സോ ഫോക്ലീസിനു ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പമെന്താണെന്നറി യാമോ? അതു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ വാക്കുകളിൽനിന്നു ഗ്ര ഹിക്കാം: "ജനിക്കാതിരിക്കുകയാണു് ഉത്തമം". അദ്ദേഹത്തി ന്റെ സർഗ്ഗവാസനയിൽ എക്കാലത്തും ആധിപത്യം ചെലുത്തി യിരുന്ന 'ട്രാജിക് സ്പിരിറ്റ്' (ദുരന്തതാബോധം) ഈ വാക്കു കളിൽ തെളിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു. 'സെൻറിമെൻറലിസ'ത്തിനടിമ

പ്പെട്ടുപോകാവുന്ന ഭൗതികസാഹചര്യങ്ങളുടെ മടിത്തട്ടിലിരുന്നുകൊണ്ടു ജീവിതദുഃഖത്തിന്റെ ഉദാത്തമേഖലകളെ ചിത്രീകരിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞതിന്റെ കാരണം ഇതാണു്.

നൂററിരുപതോളം നാടകങ്ങൾ സോഫോക്ലീസ് എഴുതിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, അവയിൽ ഏഴെണ്ണം മാത്രമേ അവശേഷിച്ചു കിട്ടിയിട്ടുള്ളു. ആ ഏഴെണ്ണത്തിൽവെച്ചു് ഏററവും മികച്ചതായി പൊതുവിൽ കരുതപ്പെടുന്നതു് 'ഈഡിപ്പസ്‌രാജാവു്' (Œdipus Tyrannus) എന്ന ട്രാജഡിയാണു്. ('ആൻറിഗണി'യാണെന്നും അപൂർവ്വം ചിലർക്കു പക്ഷമില്ലാതില്ല.) ട്രാജഡിയുടെ ഉത്തമഗുണങ്ങളിണങ്ങിച്ചേരുന്നതുകൊണ്ടു്, ഇതു സർവ്വലക്ഷണസംയുക്തമായ ഒരു ട്രാജഡിയാണെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ തന്റെ 'പോയററിക്സിൽ' അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ടു്. അതുകൊണ്ടു സോഫോക്ലീസിന്റെ ട്രാജഡികളുടെ രൂപപരവും ഭാവപരവുമായ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ചറിയാനുപകരിക്കുന്ന ഏററവും നല്ല ഉദാഹരണം ഇതാണു്.

ഗ്രീക്കുസമുദായത്തിൽ ചിരകാലമായി പ്രചാരത്തിലിരുന്ന ഒരു കഥയെയാണു് ഈ നാടകത്തിൽ സോഫോക്ലീസ് ഇതിവൃത്തമായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു്. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ മേൽ ഈശ്വരേച്ഛ ചെലുത്തുന്ന അലംഘനീയമായ ആധിപത്യത്തെ വിളംബരംചെയ്യുന്ന ആ കഥ ഇവിടെ സംക്ഷേപിക്കാം.

തീബ്സിലെ രാജാവായ ലയസിനു ജൊക്കാസ്റ്റയിൽ ഒരാൺകുട്ടി പിറന്നു. പക്ഷെ അവന്റെ ഭാവിയെക്കുറിച്ചു ദേവാലയത്തിൽനിന്നുണ്ടായ പ്രവചനം ആരെയും ഞെട്ടിക്കുന്നതായിരുന്നു. അവൻ തന്റെ പിതാവിനെ കൊല്ലും; മാതാവിനെ വിവാഹം ചെയ്യും —ഇതായിരുന്നു പ്രവചനം. ഭീകരമായ ഈ വിധിയെ ഒഴിവാക്കുന്നതിനായി ആ ദമ്പതികളുടെ ശ്രമം. ശിശുവിന്റെ കാലുകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തു് അവർ വരിഞ്ഞുകെട്ടി; എന്നിട്ടു്, കാട്ടിൽ കൺമറയത്തു കൊണ്ടുപോയി അതിനെ

കൊല്ലുന്നതിനു് ഒരിടയനെ നിയോഗിക്കുകയും ചെയ്തു. പക്ഷേ കാട്ടിലെത്തിയ ഇടയനു് ആ ഇളംപൈതലിന്റെ നേർക്കു കരുണതോന്നി. അയാൾ അതിനെ 'കൊറിന്തു്' എന്ന രാജ്യത്തിലെ മറെറാരിടയനു വളർത്താൻ കൊടുത്തിട്ടു്, അതിനെ വധിച്ചുകളഞ്ഞുവെന്ന കള്ളവുമായി തീബ്സ് രാജധാനിയിലേയ്ക്കു മടങ്ങി. കുട്ടിയെ ഏററുവാങ്ങിയ ഇടയനാകട്ടെ, തന്റെ രാജ്യത്തിലെ രാജാവിനു് അതിനെ കാഴ്ചവെയ്ക്കുകയാണു് ചെയ്തതു്. മക്കളില്ലാത്തതുമൂലം വ്യസനിച്ചിരുന്ന ആ രാജാവും രാജ്ഞിയും ഈശ്വരൻ നല്കിയ കുഞ്ഞായി അതിനെ കരുതുകയും സ്വന്തം കുഞ്ഞെന്ന നിലയ്ക്കു വളർത്തുകയും ചെയ്തു. ഈ കുഞ്ഞാണു് ഈഡിപ്പസ്.

അവൻ കൊറിന്തു് രാജ്യത്തിലെ രാജാവിന്റെയും രാജ്ഞിയുടെയും ഏകപുത്രനായി വളർന്നു. അവൻ യുവാവായി. അങ്ങനെയിരിക്കെ ഒരു ദിവസം അവനെ ഒരാൾ വളർത്തുപുത്രനെന്നു വിളിച്ചു ചെറുതായൊന്നപഹസിച്ചു. അവനു് അതു സഹിച്ചില്ല. അതിന്റെ സത്യസ്ഥിതിയറിയാനുള്ള വെമ്പലോടെ അവൻ ദേവാലയത്തിലേയ്ക്കു പാഞ്ഞു. പക്ഷേ അന്വേഷിച്ചതിനെക്കുറിച്ചല്ല ദേവാലയത്തിൽനിന്നു് അവനറിവുകിട്ടിയതു്. മറെറാരു പ്രവചനമാണു്, തീക്കൊള്ളിപോലെ, അവന്റെ കാതുകളിൽ വന്നുവീണതു്. അവൻ തന്റെ പിതാവിനെ വധിക്കും; അമ്മയെ വിവാഹം ചെയ്യും. അവൻ ഞെട്ടിപ്പോയി. ഭീകരമായ ആ വിധിയെ ഒഴിവാക്കുന്നതിനുവേണ്ടി 'കൊറിന്തു്'രാജ്യത്തിനു വെളിയിലേയ്ക്കു് അപ്പോൾത്തന്നെ അവൻ യാത്ര തിരിക്കുകയും ചെയ്തു.

അങ്ങനെ അവനെത്തിച്ചേർന്നതു്, തന്റെ യഥാർത്ഥജന്മദേശമായ തീബ്സിൽത്തന്നെയാണു്. അതിന്റെ അതിർത്തിക്കടുത്തു മൂന്നു റോഡുകൾ സന്ധിക്കുന്ന ഒരു കവലയിൽവെച്ചു് നാലഞ്ചാളുകളുമായി അവന്നിടയേണ്ടിവന്നു. അതൊരു സംഘ

ട്ടനത്തിലാണ് കലാശിച്ചതു്. തന്റെ കൈയിലിരുന്ന ആയുധംകൊണ്ടു്, തന്നോടേറ്റുമുട്ടിയ ഒരാളെ അവൻ കൊല്ലുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ കൊല്ലപ്പെട്ടതു പ്രച്ഛന്നവേഷനായി സഞ്ചരിച്ചിരുന്ന ലയസ്‌രാജാവാണെന്നോ ആ ആൾ തന്റെ സ്വന്തം പിതാവാണെന്നോ അവനറിഞ്ഞില്ല. ആ സംഭവം അവിടെവെച്ചുതന്നെ മറന്നുകൊണ്ടു് അയാൾ തീബ്സിന്റെ ഹൃദയത്തിലേയ്ക്കു കടന്നു.

തീബ്സ് അപ്പോൾ വലിയൊരു വിപത്തിനെ നേരിടുകയായിരുന്നു. അതിന്റെ അതിർത്തിയിൽ ഒരു 'സ്ഫിങ്ക്സ്' പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും ആളുകളോടു കടംചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുകയും ഉത്തരം പറയാത്തവരെ കൊല്ലുകയും ചെയ്തിരുന്നു. അവളുടെ ചോദ്യത്തിനു് ആർക്കുമൊട്ടുത്തരം നല്കാൻ കഴിഞ്ഞതുമില്ല. ഈഡിപ്പസ് വേഗം അവളെ അഭിമുഖീകരിച്ചു. ചോദ്യങ്ങൾക്കെല്ലാം ശരിയായ ഉത്തരവും പറഞ്ഞു. അതോടെ അവൾ തന്റെ ആസ്ഥാനമായ പാറമേൽനിന്നു താഴോട്ടു ചാടി ആത്മഹത്യചെയ്തു. തീബ്സ്‌നഗരം രക്ഷപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ തീബ്സിന്റെ രക്ഷകനായിത്തീർന്ന ഈഡിപ്പസിനെ ജനങ്ങളെല്ലാം ചേർന്നു്, മരിച്ച ലയസ്‌രാജാവിന്റെ സ്ഥാനത്തു രാജാവായി വാഴിച്ചു. രാജാവായ സ്ഥിതിക്കു്, വിധവയായ ജൊകാസ്റ്റാരാജ്ഞിയെ അദ്ദേഹം വിവാഹം ചെയ്തതു തികച്ചും സമുചിതമായി കരുതപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

അമ്മയും മകനും ചേർന്നുള്ള ആ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിൽനിന്നു നാലു കുട്ടികൾ ജനിച്ചു—രണ്ടാൺകുട്ടികളും രണ്ടു പെൺകുട്ടികളും.

പെട്ടെന്നൊരുനാൾ തീബ്സിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തിൽ ആപത്തുകളുടെ കരിങ്കാറുകൾ ഉരുണ്ടുകൂടി. രാജ്യം മുഴുവൻ ഭയങ്കരമായ ക്ഷാമത്തിനിരയായി. പകർച്ചവ്യാധികൾ പടർന്നുപിടിച്ചു. ദൈവകോപത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷലക്ഷണങ്ങൾ! ജനങ്ങൾ

കൊടിയ പാപങ്ങളുടെ ഉത്തരവാദിത്വം മുഴുവൻ സ്വയം ഏററു കൊണ്ടു്, നിത്യമായ നിബിഡാന്ധകാരത്തിന്റെ ആഴത്തിലേക്കു്, തകർന്നവനെങ്കിലും തലയുയർത്തിപ്പിടിച്ചവനായി, നടന്നു പോകുന്ന ഈഡിപ്പസ് രാജാവിനെയാണു് നാടകത്തിൽ അവസാനമായി നാം കാണുന്നതു്.

ഈ ട്രാജഡിയുടെ ചില സ്വഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ചു നമുക്കു ചിന്തിക്കാം. നാടകാരംഭത്തിൽ നാം കാണുന്ന ഈഡിപ്പസ് തീബൻനഗരത്തിന്റെ രക്ഷകനാണു്; ജനങ്ങളുടെ ആശാകേന്ദ്രമാണു്. നാടകാവസാനത്തിലെ ഈഡിപ്പസോ? ആ നഗരത്തിന്റെ നാശകാരണമാണദ്ദേഹം. ജനങ്ങളുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ ശല്യനും. നാടകാരംഭത്തിലെ ഈഡിപ്പസിൽ ആത്മസംതൃപ്തിയും ആത്മവിശ്വാസവും അഭിമാനബോധവുമാണു് തെളിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നതു്. നാടകാവസാനത്തിലാകട്ടെ, അവയുടെ സ്ഥാനത്തു് ആത്മനിന്ദയും അപമാനഭാരവും. ഒരു ഉത്കൃഷ്ടാത്മാവു് ജീവിതത്തിന്റെ പ്രകാശപൂർണ്ണമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽനിന്നു തമോനിബിഡമായ പാതാളലോകത്തിലേക്കു ക്ഷണനേരംകൊണ്ടു തീവ്രവേദനയോടെ നീങ്ങുന്ന കാഴ്ചയാണിവിടെ നാം കാണുന്നതു്. എങ്കിലും ആ നീക്കത്തിൽ ദയനീയതയിൽക്കവിഞ്ഞ ഒരന്തസ്സുള്ളതു് നാം കാണാതിരുന്നുകൂടാ. ഈഡിപ്പസ് തന്റെ പിതാവിനെ കൊന്നു; മാതാവിനെ വിവാഹം ചെയ്തു—ഇതൊക്കെ ശരിതന്നെ. കൊടിയ പാപകൃത്യങ്ങളുമാണിവ—സംശയമില്ല. പക്ഷേ അതിൽ അദ്ദേഹമാണോ അപരാധി? ആ രണ്ടു കൃത്യങ്ങളും ചെയ്യാതിരിക്കാൻവേണ്ടിയല്ലേ ജീവിതത്തിൽ അദ്ദേഹം ആ സാഹസങ്ങളെല്ലാം പ്രവർത്തിച്ചതു്? എന്നിട്ടും ആ ഘോരകൃത്യങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതത്തെ വലിച്ചിഴച്ചു കൊണ്ടു ചെന്നു വീഴ്ത്തിയതു് ക്രൂരവും അലംഘനീയവുമായ ഒരു വിധിയല്ലേ? ആ സ്ഥിതിക്കു്, നാം കുററപ്പെടുത്തേണ്ടതു് ഈഡിപ്പസിനെയോ? അല്ല. തീർച്ചയായും ആ വിധിയെത്തന്നെയാണു് നാം

പഠിക്കേണ്ടതു്. ഈ യുക്തിയുടെ ഉറപ്പേറിയ ചങ്ങലയിൽ പിടിച്ചു്, ആത്മനിന്ദയുടെ ആപദ്ഗർത്തത്തിൽ വീഴാതെ സ്വയം രക്ഷപ്പെടാൻവേണ്ടും ന്യായം ഈഡിപ്പസിനുണ്ടായിരുന്നു. എന്നിട്ടും അദ്ദേഹം അങ്ങനെ രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിച്ചില്ല. അവിടെയാണു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രേഷ്ഠതയും. സ്വന്തം കുറ്റങ്ങൾക്കുള്ള ഉത്തരവാദിത്വംപോലും അന്യരുടെ മേലും 'ചീഞ്ഞുനാറിയ വ്യവസ്ഥിതി'യുടെ മേലും വിധിയുടെ മേലും മററും കെട്ടിവെച്ചു്, വലിയ മാന്യന്മാരായി മനസ്സമാധാനത്തോടെ നടക്കാൻ വിരുതു കാണിക്കുന്നവരാണു് നമ്മിലൊട്ടുമിക്കയാളുകളും. നമ്മുടെ ജീവിതം, കെട്ട ജീവിതമായവശേഷിക്കുന്നതിന്റെ കാരണവും ഇതുതന്നെ. ഇതിനിടയിൽ മററുള്ളവരുടെ പാപത്തെക്കൂടി സ്വയമേറെറടുത്തു് അതിനു പ്രായശ്ചിത്തം ചെയ്യാൻ വെമ്പുന്ന ക്രിസ്തുവും ഗാന്ധിയും മററും കൂരിരുട്ടു നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന മാനവചരിത്രത്തിലെ വെള്ളിനക്ഷത്രങ്ങളാണു്. അവരാണു് നമ്മുടെ മഹാത്മാക്കൾ. അവരുടെ ആത്മീയൗന്നത്യത്തെക്കുറിച്ചാലോചിച്ചു് ഒന്നനുസ്മരിച്ചതിനുശേഷം ഈഡിപ്പസിനെക്കുറിച്ചാലോചിച്ചു നോക്കുക. തീർച്ചയായും അദ്ദേഹം മഹാത്മാവല്ല. പക്ഷേ നമ്മെപ്പോലുള്ള മനുഷ്യപ്പുഴുക്കൾക്കിടയിലുമല്ല അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ഥാനം. താൻ ചെയ്തുപോയ പാപകൃത്യങ്ങൾക്കു താനല്ല ഉത്തരവാദിയെന്നറിഞ്ഞിട്ടും, അതിന്റെ മുഴുവൻ ഉത്തരവാദിത്വമേറെറടുക്കാൻ അദ്ദേഹം തയ്യാറായി—വൈമനസ്യത്തോടെയല്ല, കർത്തവ്യനിർവ്വഹണത്തിൽ കാട്ടുന്ന ഉത്സാഹത്തോടെ. എന്നിട്ടു്, അതിന്റെ ശിക്ഷയും അദ്ദേഹം സ്വയം നല്കുന്നു. മരണം അദ്ദേഹത്തിന്നവിടെ മോചനമാണു്, ശിക്ഷയല്ല. അതുകൊണ്ടു്, അദ്ദേഹം ആത്മഹത്യ ചെയ്തില്ല. ഇവിടെയാണു്, ഈഡിപ്പസിന്റെ പതനത്തിൽ, ദയനീയതയിൽക്കവിഞ്ഞ അന്തസ്സുണ്ടെന്നു ഞാൻ മുമ്പു പറഞ്ഞതിന്റെ കാരണം കിടക്കുന്നതു്!

ഇത്രയും വിവരിച്ചതുകൊണ്ടു്, വിധിയുടെ അലംഘനീയതമാത്രമാണു് ഈ ട്രാജഡിയിലെ പ്രതിപാദ്യമെന്നു ധരിക്കരുതു്. ഈഡിപ്പസിന്റെ ദുരന്തത്തിനു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വഭാവവും ഒരു പരിധിവരെ കാരണമാണു്. (അങ്ങനെ വന്നില്ലെങ്കിൽ ഇതെങ്ങനെയാണു് ഒരു മികച്ച ട്രാജഡിയാവുക?) അതിൽ പ്രധാനമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കേണ്ടതു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ എടുത്തുചാട്ടവും ക്ഷിപ്രകോപവുമാണു്. ആരോ ഒരാൾ വളർത്തുപുത്രനെന്നപഹസിച്ചപ്പോൾതന്നെ അദ്ദേഹം ദേവാലയത്തിലേയ്ക്കു പാഞ്ഞു. അവിടെവെച്ചു് അന്വേഷിച്ച കാര്യം അറിയാതിരിക്കുകയും അന്വേഷിക്കാത്ത മറ്റൊരു കാര്യം കേൾക്കുകയും ചെയ്തപ്പോൾ, ശാന്തമായിരുന്നു് അതേക്കുറിച്ചാലോചിക്കാനോ ഒരു പോംവഴി കണ്ടെത്താനോ ഉള്ള ക്ഷമ കാണിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞില്ല. ഉടനെതന്നെ എടുത്തുചാടി പുറപ്പെട്ടു, മറ്റൊരു ദേശത്തേയ്ക്കു്. തീബ്സിന്റെ അതിർത്തിയിൽവെച്ചു ലയസിനോടും സംഘത്തോടും ഇടഞ്ഞതിലും സംഘട്ടനത്തിലേർപ്പെട്ടതിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ എടുത്തുചാട്ടത്തിനുമാത്രമല്ല, ക്ഷിപ്രകോപത്തിനും നല്ലൊരു സ്ഥാനമുണ്ടു്. അതാണു് ലയസിന്റെ വധത്തിനും കാരണമായതു്. തീബ്സിൽവെച്ചു സ്ഫിങ്ക്സിനെ അഭിമുഖീകരിച്ചതിലും ഈ വാസനതന്നെ നാം കാണണം. അതിനുശേഷം, തന്റെ മാതാവാകാൻ പ്രായമുള്ള ഒരു സ്ത്രീയെ വിവാഹംചെയ്യാൻ പൊട്ടുന്നനെ തയ്യാറായതിൽ എടുത്തുചാട്ടത്തോടൊപ്പം സ്വല്പം അന്ധതയും കാണാൻ കഴിയും........ഇങ്ങനെ ഓരോ സന്ദർഭമെടുത്തു പരിശോധിക്കുമ്പോഴും, ഈഡിപ്പസിന്റെ ദുരന്തത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചില സ്വഭാവഘടകങ്ങൾ നിർണ്ണായകമായ പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും പറയേണ്ടിവരും. അവിശ്വാസ്യവും അസംഭവ്യവുമായ ഒരു കഥയ്ക്കു വിശ്വാസ്യതയും സംഭവ്യതാബോധവും നല്കാൻ സോഫോക്ലീസിനു കഴിഞ്ഞതു സ്വഭാവാവിഷ്കരണത്തെയും ഇ

തിവൃത്തത്തെയും തമ്മിൽ യുക്തിബോധത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണശൃംഖലകൊണ്ടു് ഇപ്രകാരം കൂട്ടിയിണക്കിയതുമൂലമാണു്.

അവസാനമായി ഇതിനകത്തെ ദുരന്തതാബോധത്തെക്കുറിച്ചുകൂടി അല്പം വിശദീകരിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. നാടകത്തിന്റെ പേരു് 'ഈഡിപ്പസ്‌രാജാവു്' എന്നാണെങ്കിലും, ആ നായകപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതംമാത്രമല്ല ഇതിൽ തകരുന്നതു്. ഏററവും കഠിനമായ വേദനയ്ക്കു വിധേയനാകുന്നതു് അദ്ദേഹമാണെന്നതു സത്യം. പക്ഷേ മററുള്ളവർക്കും രക്ഷയില്ല. എന്താണു് ജൊക്കാസ്റ്റാരാജ്ഞിയുടെ വിധി? ദൈവപീഠത്തിനു മുമ്പിൽ കുന്തിരിക്കം പുകച്ചു്, ദൈവങ്ങളെ പ്രസാദിപ്പിക്കാൻ പൂജ നടത്തിയതിന്റെ അടുത്ത നിമിഷത്തിൽത്തന്നെയാണു്, തന്റെ ഭർത്താവു്—തന്റെ കുട്ടികളുടെ അച്ഛൻ—തന്റെ സ്വന്തം പുത്രനാണെന്ന ഹൃദയഭേദകമായ പരമാർത്ഥം അവർക്കു കേൾക്കേണ്ടി വരുന്നതു്! നാടകാവസാനത്തിൽ, വസ്ത്രത്തിന്റെ ഇമ്പിൽ തൂങ്ങിക്കിടന്നാടുന്ന ആ ജഡം, ഒരു നിരപരാധയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ മേൽ പതിച്ച നിർദ്ദയവിധിയുടെ നേർക്കുള്ള പ്രതിഷേധചിഹ്നമാണെന്നു നമുക്കു തോന്നും. അതോടൊപ്പം ആ പ്രതിഷേധം നിഷ്ഫലമാണെന്നുകൂടി നമുക്കനുഭവപ്പെടും. ജീവിതം അങ്ങനെയാണു്. അതു വേദനയിലാരംഭിക്കുന്നു; വേദനയിൽ ചെന്നവസാനിക്കുന്നു. കുസൃതിക്കുഞ്ഞുങ്ങളുടെ കൈയിൽ ശലഭങ്ങളെന്നതുപോലെയാണു് വിധിയുടെ കൈയിൽ മനുഷ്യരായ നമ്മൾ. വിനോദത്തിനുവേണ്ടി അതു നമ്മെ പിച്ചിച്ചീന്തിച്ചിതറുന്നു....ഇനി, നിരപരാധരായ ആ മക്കളുടെ അവസ്ഥയെന്താണു്? ആ അരുമപ്പെൺകിടാങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന ഭാവിയെക്കുറിച്ചു ഭയത്തോടും ഞെട്ടലോടുംകൂടിയല്ലാതെ നമുക്കോർക്കാൻ കഴിയുമോ? അപ്പുറത്തു നില്ക്കുന്ന ആ അപ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുടെ കഥയോ? ഒരു പിഞ്ചുകുഞ്ഞിന്റെ മേൽ കരുണകാട്ടിയ ആ ഇടയനു്, ഒടുവിൽ, അതിന്റെ ഫലം

കാണാൻ കഴിഞ്ഞതു് എത്ര ഭയങ്കരവും ക്രൂരവുമായ വിധത്തിലാണു്? കൊറിന്തിൽനിന്നു് ഒരു സന്തോഷവാൎത്തയുമായി, നല്ലൊരു പ്രതിഫലവും സ്വപ്നംകണ്ടുകൊണ്ടുവരുന്ന ആ ഇടയനും എമ്മാതിരിയൊരു രംഗത്തിനാണു് ഒടുവിൽ സാക്ഷി നില്ക്കേണ്ടിവന്നതെന്നു നോക്കുക. ഇങ്ങനെ നോക്കിയാൽ ഈ നാടകത്തിലെ ദുരന്തതാബോധം മിക്കവാറും എല്ലാ ജീവിതങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണത്തിലും തങ്ങിനില്ക്കുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം. ഇതെല്ലാം കണ്ടുകഴിയുമ്പോഴാകട്ടെ, "ജനിക്കാതിരിക്കുകയാണു് ഉത്തമം" എന്ന സോഫോക്ലീസിന്റെ മൎമ്മഭേദിയായ വാക്കുകൾ നിത്യസത്യത്തിന്റെ ശോഭയോടുകൂടി തെളിഞ്ഞുവരുന്നതായി നമുക്കു തോന്നുകയും ചെയ്യും. പക്ഷേ ആ തോന്നൽ നമ്മെ നിരാശതയിലല്ല ആഴ്ത്തുന്നതു്. എന്തും നേരിടാനും എന്തും സഹിക്കാനുമുള്ള സന്നദ്ധതയിലേക്കു് അതു നമ്മെ ഉയൎത്തുന്നു.

രൂപപരമായ പ്രത്യേകതയെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, സ്വഭാവാവിഷ്കരണത്തിനും ഇതിവൃത്തഘടനയ്ക്കും തമ്മിലുള്ള സുദൃഢമായ ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചു മുകളിൽ നല്കിയ സൂചനയാണു് ആദ്യമായി ഓർമ്മയിൽ വെക്കേണ്ടതു്. നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശം അതിവേഗത്തിലാണു് ആപത്തിലേക്കു നീങ്ങുന്നതു്. അതിന്റെ അന്ത്യത്തിനു സംശയരഹിതമായ അനിവാര്യതയുണ്ടെന്ന തോന്നൽ വായനക്കാരിലുളവാക്കുന്നതു് ഈ രണ്ടു പ്രത്യേകതകളും ഒന്നിച്ചു ചേരുന്നതുകൊണ്ടാണു്. നാടകശില്പത്തിന്റെ ഐകാഗ്ര്യം അത്ഭുതകരമെന്നേ പറയേണ്ടൂ. പരപ്പേറിയ ഒരു കഥയെ—സംഭവബഹുലമായ ഒരു കഥയെ—ഏതാനും മണിക്കൂറുകളിലൊതുങ്ങുന്ന ഒരൊററ ക്രിയാംശത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നൊതുക്കിനിൎത്താൻ സോഫോക്ലീസിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. (മുകളിൽ നാടകത്തിന്റെ കഥ സംക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്നിടത്തു് ഇക്കാര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനയുണ്ടു്.) ഒരു രംഗമോ

ഒരു കഥാപാത്രമോ ഇതിൽ അധികപ്പറ്റായിട്ടില്ല. ഒരു വാക്കുപോലുമില്ലെന്നാണ് പണ്ഡിതരായ വിമർശകന്മാർപോലും പറയുന്നതു്. ഒരു നിമിഷത്തിൽ പ്രപഞ്ചം മുഴുവൻ ചെന്നു ഞെങ്ങിഞെരുങ്ങി നില്ക്കുന്നതിന്റെ പ്രതീതിയാണ്, ആകെക്കൂടി നോക്കുമ്പോൾ, ഈ നാടകം നമ്മിലവശേഷിപ്പിക്കുന്നതെന്നു കാണാം. അതും എന്തൊരു പ്രപഞ്ചം! എത്ര ഭാവനിർഭരമായ ഒരു നിമിഷം!

ഈഡിപ്പസ്‌രാജാവ്‌ ആധുനികദൃഷ്ടിയിൽ

[ഈയിടെ അന്തരിച്ച ഒരു ഫ്രഞ്ചുസാഹിത്യകാരനാണ്‌ ജീൻ കോക്തോ. ശതാഭിഷേകത്തോളം ജീവിക്കാൻ കഴിഞ്ഞ അദ്ദേഹം സാഹിത്യത്തിന്റെ എല്ലാ മാതൃകകളെയും കൈകാര്യംചെയ്കയുണ്ടായി. നാടകകാരനെന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹം ലബ്ധപ്രശസ്തനാണ്‌. യൂറോപ്യനെഴുത്തുകാരിൽ ജീൻ കോക്തോ എണ്ണപ്പെട്ട ഒരാളാണെന്നു പറഞ്ഞാൽ പരമാർത്ഥംമാത്രമാവും. സോഫോക്ലീസിന്റെ ഈഡിപ്പസിന്റെ കഥ ഇന്നത്തെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചതാണ്‌ ജീൻ കോക്തോവിന്റെ 'നരകയന്ത്ര'മെന്ന നാടകം.]

"ഈ യുഗത്തിലെ നാടകങ്ങളിൽ നാം തെല്ലും തൃപ്തരല്ല; സന്തുഷ്ടരുമല്ല. നമ്മുടെ ബുദ്ധിജീവികളായ നാടകനിരൂപകന്മാരും നാടകാസ്വാദകന്മാരുമെല്ലാം ഇതേക്കുറിച്ച്‌ എപ്പോഴും പരാതിപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്‌. ഇന്നു തീരെ വിജയം വരിക്കാത്ത ഒരു സാഹിത്യരൂപം നാടകമാണ്‌". ഈ വാക്കുകൾ ജെ. ബി. പ്രീസ്റ്റ്‌ലിയുടേതാണ്‌. ('സാഹിത്യവും പാശ്ചാത്യമനുഷ്യനും' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്നു്.) പാശ്ചാത്യരായ പല വിമർശകന്മാരും ഇന്നു് ഇത്തരം ഒരഭിപ്രായമാണ്‌ രേഖപ്പെടുത്തിക്കാണുന്നു്. ട്രാജഡിയുടെ കാലം എന്നോ അസ്തമിച്ചുകഴിഞ്ഞു എന്ന ഒരഭിപ്രായം ഊന്നിക്കൊണ്ടു ജോർജ്ജ്‌ സ്റ്റീനർ ഒരു ഗ്രന്ഥംതന്നെ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്‌. യവനാചാര്യന്മാരുടെയും ഷേക്സ്പി

യുടെയും ഇബ്സന്റെയും സ്ട്രിൻബർഗ്ഗിന്റെയും മററും ട്രാജഡികളോടു തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ, ഗൗരവപൂർണ്ണങ്ങളായ ആധുനികനാടകങ്ങൾപോലും ഇലോം ശോചനീയമായ ഒരവസ്ഥയാണു് പ്രകടമാക്കുന്നതു്. ഇബ്സനും സ്ട്രിൻബർഗ്ഗും ആധുനികരല്ലേ എന്നു് ഇവിടെ ചോദിച്ചേയ്ക്കാം. അവർക്കുശേഷമുള്ള കാലത്തെയാണു് ആധുനികയുഗമെന്നതുകൊണ്ടു് ഇവിടെ അർത്ഥമാക്കുന്നതെന്നു ധരിച്ചാൽ മതി. 1906-ൽ ഇബ്സൻ അന്തരിച്ചു; 1912-ൽ സ്ട്രിൻബർഗ്ഗും. ഇവർക്കുശേഷം നാടകവേദിയിൽ അത്ഭുതകരമായ പരീക്ഷണങ്ങൾ പലതും നടത്തപ്പെട്ടു. പരീക്ഷണങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കു് അവ വളരെ മെച്ചപ്പെട്ടവയുമായിരുന്നു. നാടകവേദിയുടെ സാദ്ധ്യതകളെ അതിവിശാലമാംവിധം വിപുലമാക്കുന്നതിൽ ആ പരീക്ഷണങ്ങൾ സഹായകരവുമായി. എന്നാൽ നാടകവേദിയുടെ സാങ്കേതികമായ ഈ വികസനവും നാടകസാഹിത്യത്തെ പ്രതികൂലമായിട്ടാണത്രെ ബാധിച്ചതു്! അതുകൊണ്ടു പഴയ ട്രാജഡികളോടു കിടനില്ക്കാവുന്ന ഒരൊററ നാടകംപോലും ഈ യുഗത്തിൽ ഉണ്ടായില്ല.

ഇതിനു പ്രധാനമായും രണ്ടു കാരണങ്ങളാണുള്ളതു്. ഒന്നു്, ഈ യുഗത്തിന്റെ കാലാവസ്ഥ നാടകസാഹിത്യരൂപത്തിനു തികച്ചും പ്രതികൂലമായ ഒന്നാണു്. മനുഷ്യമനസ്സിനു യുക്തിബോധമുള്ള ഒരു ബോധതലവും യുക്തിബോധമില്ലാത്ത ഉപബോധാബോധതലങ്ങളുമാണല്ലോ ഉള്ളതു്. മുൻകാലങ്ങളിലെല്ലാം ബോധതലത്തെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന അനുഭൂതികളെ ആവിഷ്കരിക്കാനായിരുന്നു സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ ശ്രമം. ആധുനികകാലത്താകട്ടെ; യുക്തിബോധമില്ലാത്തതും അരാജകപ്രവണവുമായ മാനസികവശത്തെ (Irrational self) ചിത്രീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിലാണു് മുന്തിയ സാഹിത്യകാരന്മാരൊക്കെയും മുഴുകിയതു്. (ഇതിന്റെ കാരണത്തെക്കുറിച്ചു് ആലോചിക്കുന്നതു രസമാണെ

ങ്കിലും ഇതു് അതിനുള്ള സന്ദർഭമല്ലല്ലോ.) അപ്പോൾ, ഏതിനെയും നിശ്ചിതവും മൂർത്തവും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചുകാണിക്കുന്ന നാടകസാഹിത്യത്തിനു ചഞ്ചലവും അയുക്തികവും വികലവും ആത്മനിഷ്ഠവുമായ ഈ ആന്തരികഭാവത്തെ ചിത്രീകരിക്കാൻ കെല്പില്ലാത്തതുമൂലം ക്ഷീണം തട്ടാതെ വയ്യാ. എന്നു മാത്രമല്ല, ഇത്തരം ആവിഷ്കരണത്തിനുപററിയ വിശേഷമായ രംഗത്തെ ഈ യുഗത്തിൽ സിനിമ സജ്ജീകരിക്കയും ചെയ്തു. രണ്ടാമത്തെ കാരണം, ഈ യുഗത്തിൽ വീരനായകന്മാർ ഇല്ലെന്നുള്ളതാണു്. ചരിത്രപരമായ കാരണങ്ങൾ ഇതിനുണ്ടായിരിക്കാം. ഏതായാലും അപൂർവ്വമായ സ്വഭാവഗുണങ്ങൾ അപൂർവ്വമായ വിധത്തിൽ ഇണങ്ങിച്ചേരുന്ന വീരനായകന്മാർ നമ്മുടെയിടയ്ക്കു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ലെന്നതു് ഒരു സത്യമാണു്. ആ നിലയ്ക്കു് അത്തരം നായകപാത്രങ്ങളെ സങ്കല്പിക്കുക ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ പ്രതിഭകൾക്കു സാധ്യമാകാതെയും വരാം. വീരപുരുഷന്മാരുടെ അപൂർവ്വവൈശിഷ്ട്യമാർന്ന ക്രിയകളിലധിഷ്ഠിതമായ ട്രാജഡികൾ ഈ യുഗത്തിലുണ്ടാകാതെപോയതു് തികച്ചും സ്വാഭാവികംമാത്രമാണു്.

ഇതിത്രയും ഞാനെഴുതിയതു്, യഥാസ്ഥിതികമായ നാടകവിമർശനതത്വങ്ങളിലൂന്നിനിന്നുകൊണ്ടാണു്. പക്ഷേ അങ്ങനെ അലംഘനീയമായ ചില തത്വങ്ങൾ സർഗ്ഗാത്മകമണ്ഡലത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നതു ശരിയാണോ? ആണെന്നു പറയാൻ പരിമിതമായ സാഹിത്യപരിചയം എന്നെ അനുവദിക്കുന്നില്ല. പഴയ നിയമങ്ങളെ ലംഘിക്കുകയും പുതുനിയമങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രതിഭാശാലികളുടെ വിഹാരരംഗമാണു് ആ മണ്ഡലം. അതുകൊണ്ടു പുതിയ നാടകസാഹിത്യത്തെ സമീപിക്കുമ്പോൾ, പഴയ മാനദണ്ഡങ്ങളിൽ ചിലതിനെ നാം മാററിവെയ്ക്കുന്നതുകൊണ്ടു ദോഷമില്ല. എന്നല്ല, അങ്ങനെ മാററിവെയ്ക്കുന്നതാണു് നല്ലതും. അപ്പോൾ വീരനായകന്മാരുടെ അ

പൂർവ്വൌന്നത്യത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം ഈ യുഗത്തിലെ നാടകങ്ങളിൽനിന്നു നാം പ്രതീക്ഷിച്ചുകൂടാ. പിന്നെയോ? പ്രാതികൂലങ്ങളോടു മല്ലടിക്കാനും അതിൽ സഹിക്കേണ്ടതൊക്കെ സഹിക്കാനും തയാറാവുകയും ഒടുവിൽ ആ ഏറ്റുമുട്ടലിൽവെച്ചുതന്നെ തകരുകയും ചെയ്യുന്ന സാധാരണ ജീവിതങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം അവിടെ നമുക്കു പ്രതീക്ഷിക്കാം. അത്തരം ആധുനികമായ ട്രാജഡികൾ ചിലരെങ്കിലും എഴുതിയിട്ടുമുണ്ടു്. അങ്ങനെ എഴുതിയതിൽ പലരും ആരുടെ ഹൃദയത്തെയും മഥിക്കാൻ കെല്പുററവരുമാണു്. യൂജീൻ ഓനീൽ, ജീൻ കോക്ടോ, ചോപ്പക് സഹോദരന്മാർ എന്നിങ്ങനെയുള്ള നാടകകർത്താക്കൾ, ഈ നിലയിൽ നോക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ, ഈ യുഗചേതനയുടെ ആവിഷ്കർത്താക്കളാണെന്നു നമുക്കു ബോധ്യമാകയുള്ളു. അവരുടെ നാടകങ്ങളിൽ അജയ്യമായ ആത്മവീര്യത്തിന്റെ ഔന്നത്യം കാണുന്നില്ലെങ്കിൽ, അതു് ഈ യുഗത്തിന്റെ സ്വഭാവംമൂലമാണെന്നേ ധരിക്കേണ്ടതുമുള്ളു.

ഇവിടെ എനിക്കു പറയുവാനുള്ളതു്, ജീൻ കോക്ടോ എന്ന ഫ്രഞ്ചുനാടകകർത്താവിനെക്കുറിച്ചാണു്. 1871-ൽ ജനിച്ച അദ്ദേഹം സാഹിത്യരംഗത്തു ശ്രദ്ധേയനാകുന്നതു നാടകകർത്താവെന്ന നിലയ്ക്കാണു്. 1921-ൽ വളരെയധികം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ഒരു നാടകം അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. (The couple of the Eiffel Tower) ഉപബോധമനസ്സിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു പരീക്ഷണമായിരുന്നു അതു്. തുടർന്നു രചിക്കപ്പെട്ട The Human Voice, The knights of the Round Table, The Eagle with Two Heads എന്നിവയെല്ലാം ഈ വിധത്തിൽ 'സർറിയലിസ്റ്റ്'* സാങ്കേ

---

* അയുക്തികമായ മാനസികതലത്തിന്റെ ചഞ്ചലമായ വിഭ്രാന്തികളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു സാങ്കേതികമാർഗ്ഗമാണു് സർറിയലിസം. ഒരു വശത്തു മനസ്സിന്റെ വിഭ്രാന്തികളെയും മറുവശത്തു ധൂമപ്രായമായ സ്വപ്നങ്ങളെയും അതാവിഷ്കരിക്കുന്നു.

തികമാർഗ്ഗം ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നാടകങ്ങളാണ്. ഇതിനിടയ്ക്കു നോവലുകളും കവിതകളും ഗാനങ്ങളും വിമർശനങ്ങളും കൂടി അദ്ദേഹം എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. എന്തിനേറെ? സിനിമയ്ക്കുള്ള 'സ്ക്രീൻപ്ലേ'യും ബാലേയ്ക്കും സർക്കസ്സിനുമുള്ള സാഹിത്യവുംകൂടി അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇക്കാരണത്താൽ 'മനുഷ്യവംശത്തിൻെറ സംഗ്രഹം' (All Mankinds Epitome) എന്ന് അലാർഡിസ് നിക്കോൾ അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ചു പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. എങ്കിലും മുഖ്യമായും സാഹിത്യത്തിലദ്ദേഹം ആദരിക്കപ്പെടുന്നതു നാടകകർത്താവെന്ന നിലയ്ക്കാണ്. ആ നിലയ്ക്കുതന്നെയും ഏററവുമധികം പ്രകീർത്തിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള അദ്ദേഹത്തിൻെറ നാടകം മുകളിൽപ്പറഞ്ഞ പരീക്ഷണങ്ങളൊന്നുമല്ല; വലിയ പരീക്ഷണമൊന്നും ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടില്ലാത്ത 'നരകയന്ത്രം' (The Infernal Machine) എന്ന നാടകമാണ്. ഈഡിപ്പസ്രാജാവിൻെറ കഥയെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ഈ നാടകം രചിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ സോഫോക്ലീസിൻെറ ഈഡിപ്പസ്രാജാവ് എന്ന ട്രാജഡി നമ്മുടെ ഓർമ്മയിൽ വരും. വിഖ്യാതമായ ആ പുരാതനനാടകത്തിൽ, എന്തെങ്കിലും പുതുതായുൾക്കൊള്ളിക്കാൻ, ആധുനികരിൽവെച്ചാധുനികനായ ജീൻ കോക്ടോവിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടോ? കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നു വിശേഷിച്ചെടുത്തുപറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. അക്കാരണത്താലല്ലേ അതിത്രത്തോളം പ്രശസ്തിയാർജിച്ചതു്? നമുക്ക് ആ പുതുമയുടെ ചില വശങ്ങളെക്കുറിച്ചു പരിശോധിക്കാം.

'നരകയന്ത്രം' നാലങ്കങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. ആദ്യത്തെ അങ്കത്തിനു 'ലയസ്സിൻെറ പ്രേതം' എന്നാണ് നാമകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നതു്. രാജധാനിയിലെ അപ്രധാനമായ ഒരു മൂലയിൽവെച്ചു കാവല്ക്കാരായ രണ്ടു പട്ടാളക്കാർ, അന്തരിച്ചുപോയ ലയസ്സിൻെറ പ്രേതത്തെ കാണുന്നതിനെക്കുറിച്ചാ

ണ്ട് അതിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതു കേട്ടറിഞ്ഞ ജൊകാസ്റ്റാരാജ്ഞി, രാത്രി അസമയത്തു പ്രവാചകനായ തൈറേഷ്യസ്സിനോടുകൂടി ആ പട്ടാളക്കാരെ സമീപിക്കുന്നു. അതിൽ ലയസ്സിന്റെ പ്രേതത്തെ യഥാർത്ഥത്തിൽ കണ്ട പട്ടാളക്കാരൻ വളരെ ചെറുപ്പമാണ്. പത്തൊമ്പതു വയസ്സ്. അവനെക്കണ്ടപ്പോൾ ജൊകാസ്റ്റാ പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്: "അവന്റെ അതേ പ്രായംതന്നെ. അവനിപ്പോൾ ഇങ്ങനെ ഇരുന്നേനേ. എത്ര മിടുക്കൻ. നീ ഇങ്ങടുത്തു വരൂ." എന്നിട്ട് അവർ തിരിഞ്ഞു തൈറേഷ്യസ്സിനോടു പറഞ്ഞു: "നോക്കൂ, സീസീ, എന്തുറപ്പേറിയ മാംസപേശികൾ! അവന്റെ കാൽമുട്ടുകളെ ഞാനാരാധിക്കുന്നു. കാൽമുട്ടുകൾ കണ്ടാൽ ഒരുവന്റെ വർഗ്ഗഗുണത്തെക്കുറിച്ചു നമുക്കറിയാം...." ഇവിടെയും ജൊകാസ്റ്റാരാജ്ഞി മറ്റൊരാളെ ഓർത്തുപോകുന്നു—തന്റെ സ്വന്തം പുത്രനെ; ജനിച്ചപ്പോൾത്തന്നെ കാനനത്തിൽക്കൊണ്ടുപോയി കൊല്ലാൻ കൊടുത്തയയ്ക്കേണ്ടിവന്ന ആ കുഞ്ഞിനെ. അതു വളർന്നിരുന്നെങ്കിൽ യുവകോമളനായ ഈ പട്ടാളക്കാരനെപ്പോലെ ഇരുന്നേനേ. ഇതേ പ്രായം; ഇതേ ആകാരസൗഷ്ഠവം. ഉടനെതന്നെ ജോകാസ്റ്റാ പറയുന്നു: "ഒരു കുതിരയുടേതുപോലുള്ള അവന്റെ തുടകൾ!" ഇവിടെ ഒരുന്മാദിനിയെപ്പോലെയാണ് അവർ വർത്തമാനം പറയുന്നത്. തന്റെ പുത്രനു തുല്യമായി കാണുന്ന ആ യുവാവിന്റെ നേർക്ക്, ആ സന്ദർഭത്തിൽ അവർക്കുണ്ടാകുന്ന അഭിനിവേശം കാമവികാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ആ അഭിനിവേശത്തെ തടയുന്നതിനുവേണ്ടി തൈറേഷ്യസ് സ്വന്തം പുത്രനെക്കുറിച്ചു വ്യക്തമായി അവരെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ, തികച്ചും ഭ്രാന്തിയെപ്പോലെ, മാതാവും പുത്രനും തമ്മിലുള്ള ദാമ്പത്യബന്ധത്തിന്റെ ആശാസ്യതയെക്കുറിച്ച് അനിയന്ത്രിതമായി പറഞ്ഞുപോകാനുള്ള വാസനയാണവർ കാണിക്കുന്നത്. ഈ സന്ദർഭത്തിലെല്ലാം ല

യസ്സിന്റെ പ്രേതം രംഗപശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും അവർക്കൊരു മുന്നറിയിപ്പുകൊടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ രംഗവാസികൾക്കല്ലാതെ, ജൊക്കാസ്റ്റാക്കോ തൈറേഷ്യസ്സിനോ ആ പട്ടാളക്കാർക്കോ പ്രേതത്തെ കാണാൻ കഴിയുന്നില്ല; അതിന്റെ സ്വരം കേൾക്കാനും കഴിയുന്നില്ല. അങ്ങനെ അതിഭീകരമായ ഒരാപത്തിന്റെ അനിവാര്യതയെക്കുറിച്ചു സൂചന നല്കിക്കൊണ്ടാണ് ഒന്നാമങ്കം അവസാനിക്കുന്നതു്. എന്നല്ല, രാജ്യത്തെങ്ങും നടമാടുന്ന ദാരിദ്ര്യത്തെപ്പററിയും പകർച്ചവ്യാധിയെപ്പററിയും അതിനെല്ലാം കാരണമായ സ്ഫിങ്ക്സിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെപ്പററിയും ഇടയ്ക്കിടെയുണ്ടാകുന്ന പരാമർശം ക്രൂരവും അലംഘനീയവുമായ ഒരു വിധിയുടെ പ്രവർത്തനത്തെക്കുറിച്ചു നമ്മിൽ ഭീതിജനകമായ ആശങ്ക ജനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഒന്നാമങ്കം നടക്കുന്ന അതേ സന്ദർഭത്തിൽത്തന്നെയാണ് രണ്ടാമങ്കവും നടക്കുന്നതു്. (ഇക്കാര്യം, അണിയറയ്ക്കുള്ളിൽനിന്ന് 'ഒരു സ്വരം' പ്രേക്ഷകരെ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്.) ഈ അങ്കത്തിനു് 'ഈഡിപ്പസ്സും സ്ഫിങ്ക്സും തമ്മിലുള്ള സമാഗമം' എന്നാണ് പേരു കൊടുത്തിരിക്കുന്നതു്. ഇതിൽ നാം കാണുന്ന ഈഡിപ്പസ് സോഫോക്ലീസ്സിന്റെ ഈഡിപ്പസ്സിനെപ്പോലെയല്ല. യവനനാടകത്തിലെ ഈഡിപ്പസിന്റെ മഹത്വം അയാൾക്കില്ല. അയാൾ സാഹസികനും അധികാരാസക്തനുമാണ്. കൊറിന്തിൽനിന്ന് അയാൾ ഓടിപ്പോന്നതു്, തന്റെ ഭാവിയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രവചനം കേട്ടതുകൊണ്ടു മാത്രമല്ല. അങ്ങനെ ഓടിപ്പോരാൻ ഒരു കാരണം നോക്കിയിരിക്കുകയായിരുന്നു അയാൾ. അങ്ങനെ തീബ്സിലെത്തിയപ്പോഴാണ് സ്ഫിങ്ക്സിന്റെ ആപത്കരമായ സാന്നിധ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സംഭ്രമകരമായ വാർത്ത അയാളറിയുന്നതു്. ആ സ്ഫിങ്ക്സിന്റെ കടംകഥകൾക്കുത്തരം നല്കി അവളെ തോല്പിക്കുന്ന വീരനു രാജ

സ്ഥാനം മാത്രമല്ല കിട്ടുക; ജൊക്കാസ്റ്റാരാജ്ഞിയെയും കിട്ടും. രണ്ടാമങ്കത്തിൽ സ്ഫിങ്ക്സിനെത്തേടി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈഡിപ്പസ് ഇവ രണ്ടും മോഹിക്കുന്നവനാണ്. അയാൾ പറയുന്നു: "തീബ്സിലെ മനുഷ്യർ ഒരു നായകനുവേണ്ടി ഉറ്റുനോക്കുകയാണ്. സ്ഫിങ്ക്സിനെ കൊല്ലാൻ കഴിഞ്ഞാൽ ആ നായകസ്ഥാനം എനിക്കു ലഭിക്കും. ജൊക്കാസ്റ്റാരാജ്ഞി ഒരു വിധവയാണ്. അവളെ ഞാൻ വിവാഹം ചെയ്യും." ഇവിടെ സ്ഫിങ്ക്സ് ഒരു ചോദ്യം ചോദിക്കുന്നുണ്ട്: "നിങ്ങളുടെ അമ്മയാകാൻ പ്രായമുള്ള ഒരു സ്ത്രീയെ നിങ്ങൾ വിവാഹംചെയ്യുമെന്നോ?" അപ്പോൾ ഈഡിപ്പസ് നല്കുന്ന ഉത്തരം: "അവൾ അമ്മയല്ലെന്നുള്ളതാണ് പ്രധാനമായ കാര്യം." എന്നു മാത്രമല്ല, അജ്ഞാതമായതിനെ പ്രാപിക്കാനുള്ള ദാഹവും സ്ഫിങ്ക്സിനെ നേരിടുന്നതിന് അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ നാം കണ്ടുമുട്ടുന്ന ഈഡിപ്പസ് സോഫോക്ലീസിന്റെ നാടകത്തിലെ വീരനായകനായ ഈഡിപ്പസ്സല്ല. അത്രത്തോളം ഉത്കൃഷ്ടാശയനുമല്ല അദ്ദേഹം (നമ്മുടേതു വീരന്മാരുടെ യുഗമല്ലല്ലോ.) ഒരല്പസമയംകൂടി കഴിഞ്ഞു സ്ഫിങ്ക്സിനെ അവളുടെ യഥാർത്ഥരൂപത്തിൽ കാണുമ്പോൾ അയാൾ ഭീതികൊണ്ടു മരവിച്ചുപോകുന്നുമുണ്ട്. അവളെ തോല്പിക്കുന്നതിനു അയാൾക്കു സാധിക്കുന്നതു സ്വന്തം വൈഭവംമൂലമല്ല. ഈഡിപ്പസ്സിന്റെ രൂപസൗഷ്ഠവംമൂലം സ്ഫിങ്ക്സ് അന്ധമാംവിധം അയാളിൽ അനുരക്തയായിത്തീർന്നുപോയെന്നതാണ് അയാളുടെ ഭാഗ്യം. ആ അനുരാഗത്താൽ പ്രേരിതയായി കടംകഥയുടെ ശരിയായ ഉത്തരം അവൾതന്നെ അയാൾക്കു പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഒരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ, സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള ഒരു ആത്മാഹുതിയായിരുന്നു സ്ഫിങ്ക്സ് ചെയ്തതു്. അതു് ഈഡിപ്പസ്സിനെ രക്ഷിച്ചു. എന്നിട്ടും, അവളെച്ചൊല്ലി അയാൾ അശേഷം ദുഃഖിച്ചില്ല. അവളുടെ മൃതദേഹം പൊക്കിയെടുക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച്—മറവുള്ളവരിൽ തന്റെ നേർക്കു് ആരാധ

നാഭാവമുളവാക്കത്തക്കവിധം പൊക്കിയെടുക്കുന്നതിനെക്കുറി
ച്ച്—ഗൗരവപൂർവ്വം ചിന്തിക്കുകയാണ് അയാളപ്പോൾ ചെയ്യു
ന്നതു്. അയാൾ പറയുന്നു: “ഈ ശവം തോളിലിട്ടുകൊണ്ടാ
ണ് ഞാൻ പോകേണ്ടതു്. പണ്ടു ഹെർക്കലീസ്സ് സിംഹത്തെ
തോളിലിട്ടുകൊണ്ടാണല്ലോ പോയതു്........(അയാൾ ശവം ത
ന്റെ തോളിലിടുന്നു.) അതേ, ഈ ശവം തോളിൽത്തന്നെ ഇട
ണം; തോളിൽത്തന്നെ. ആ പഴയ ദൈവത്തെപ്പോലെ”. വീ
ണ്ടും ശ്രദ്ധിക്കൂ. ഇതിൽനിന്നു നമുക്കു ലഭിക്കുന്ന ഈഡിപ്പസ്സി
ന്റെ ചിത്രം ഉത്കൃഷ്ടമാനസനായ ഒരു വീരനായകന്റേതല്ല;
ചപലവികാരങ്ങൾക്കു വിധേയനും മററുള്ളവരുടെ മുമ്പിൽ
‘ആളാകാ’നാഗ്രഹിക്കുന്നവനുമായ ഒരു സാധാരണക്കാരന്റേ
താണ്.

അടുത്ത അങ്കത്തിന്റെ പേരു് ‘വിവാഹരാത്രി’ എന്നാ
ണ്. ജോക്കാസ്റ്റായുടെ ശയനമുറിയാണ് രംഗം. അതു് “ഒരു
കശാപ്പുകാരന്റെ കടപോലെ രക്തവർണ്ണം കലർന്നതാണെ”
ന്നാണ് നാടകകർത്താവു സൂചന നല്കുന്നതു്. അതിലൊരു കട്ടി
ലുണ്ടു്. കട്ടിലിന്റെ തലയ്ക്കൽ ഒരു തൊട്ടിലും. പണ്ടു തനി
ക്കു ജനിച്ച കുഞ്ഞിനെ കിടത്തുന്നതിനുവേണ്ടി ഉണ്ടാക്കിയ അ
തേ തൊട്ടിൽ. (ആ കുഞ്ഞു വളർന്നതാണ് ഈഡിപ്പസ്സെന്നോ
ർമ്മിക്കുക.) ഇടയ്ക്കു്, ഈഡിപ്പസ് അല്പസമയം ആ കട്ടിലിൽ
കിടക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ തല തൊട്ടിലിൽച്ചെന്നു മുട്ടുന്നുണ്ടു്.
ആ സമയത്തു സ്വയമറിയാതെ ജോക്കാസ്റ്റാരാജ്ഞി ആ തൊട്ടി
ലാട്ടുന്നുമുണ്ടു്. മുൻകൂട്ടി മുഴുവൻ കഥയുമറിഞ്ഞിരിക്കുന്ന പ്രേ
ക്ഷകരിൽ ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങൾ അസാധാരണമായ ഒരു സ്തോഭ
മുളവാക്കും. ഒരമ്മ തന്റെ കുഞ്ഞിനെ തൊട്ടിലിലിട്ടു് ഉറക്കുക
യാണെന്നേ തോന്നൂ. പക്ഷേ ഇവിടെ ആ കുഞ്ഞു് അവളുടെ
ഭർത്താവാണ്! എത്ര ഭയങ്കരവും ക്രൂരവുമായ സന്ദർഭം! (ഇത്തരം
സ്തോഭജനകമായ സന്ദർഭങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ കോക്ലോ വിദ

ധനാണു്.) അങ്ങനെ ഉറക്കം വരാതെയും എന്നാൽ ഉറക്കത്തിന്റെ മയക്കങ്ങൾ ബാധിച്ചും അവർ ഒന്നിച്ചു കഴിക്കുന്ന ആ പ്രഥമരാത്രി പ്രേക്ഷകർക്കു് ഒരു കാളരാത്രിയുടെ ഭീകരത നിറഞ്ഞതായനുഭവപ്പെടും. ആ ദമ്പതികൾക്കോ? അവർക്കും ഒരു പ്രഥമരാത്രിയുടെ മാദകമായ ലഹരിയല്ല ലഭിക്കുന്നതു്. അകാരണമായ ഭീതികൾ! അയുക്തികമായ ആശങ്കകൾ! അബോധത്തിൽ നാവിൽനിന്നു തെറിച്ചുവീഴുന്ന ഓരോ വാക്കും ഭാവിയുടെ ഭീകരതയെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നതായിത്തീരുന്നു. സർവ്വവും ഭീതിദമായ സൂചനകൾ! ഇതിനിടയിൽ പ്രവാചകനായ തൈറേഷ്യസ് വരുന്നുണ്ടു്. പക്ഷേ വിജയലഹരി ബാധിച്ച ഈഡിപ്പസ്സ് അവജ്ഞയോടെയാണദ്ദേഹത്തെ നോക്കുന്നതു്. അതിനെത്തുടർന്നു് ഈഡിപ്പസ്സിന്റെ ഒരു സ്വപ്നത്തെയും നാടകകൃത്തു് അവ്യക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ടു്. അങ്ങനെ അങ്കത്തിന്റെ അന്ത്യമെത്തുമ്പോൾ ഈഡിപ്പസ്സ് തളരും; ജൊക്കാസ്റ്റാ തളരും; പ്രേക്ഷകർ നടുങ്ങുകയും ചെയ്യും. തെരുവീഥിയിൽനിന്നുകൊണ്ടു് അലക്ഷ്യമായി പാട്ടു പാടുന്ന ഒരു മദ്യപാനിയുടെ വാക്കുകൾമാത്രം അവിടെ പ്രതിധ്വനിച്ചു നില്ക്കുന്നതുപോലെ തോന്നും: ''നിന്റെ ഭർത്താവു തീരെ ചെറുപ്പമാണു്; തീരെ ചെറുപ്പമാണു്. അതു തീർച്ച''.

ഇനി നാം പ്രവേശിക്കുന്നതു് അവസാനത്തെ അങ്കത്തിലേയ്ക്കാണു്. 'ഈഡിപ്പസ്സ്‌രാജാവു്'' എന്നാണതിനു പേരു നല്കിയിരിക്കുന്നതു്. മൂന്നാമത്തെ അങ്കം നടന്നതിനുശേഷം പതിനേഴു സംവത്സരങ്ങൾ കഴിഞ്ഞുപോയിരിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ രണ്ടു പെൺകുട്ടികളും രണ്ടാൺകുട്ടികളും ആ ദാമ്പത്യജീവിതത്തിന്റെ ഫലമായി ജനിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. നാലാമങ്കത്തിൽവെച്ചു മിഥ്യയുടെ മറകളെല്ലാം ചിന്നിയെറിയപ്പെടുന്നു. കൊറിന്തിൽനിന്നുവരുന്ന സന്ദേശവാഹകനും തീബ്സിലെ ആട്ടിടയനും, സോഫോക്ലിസിന്റെ നാടകത്തിലെന്ന

പോലെ, ഇവിടെയും പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ടു്. ഒടുവിൽ ഈഡിപ്പസ്സു തന്റെ കണ്ണുകൾ കുത്തിപ്പൊട്ടിച്ചു രംഗത്തു വരികയും ചെയ്യുന്നു. അതു കണ്ടിട്ടു തൈറേഷ്യസ്സ് പറയുന്നതിങ്ങനെയാണു്: ''അദ്ദേഹം ലോകത്തിലെ ഏററവും വലിയ ഭാഗ്യവാനാകാനാഗ്രഹിച്ചു. ഇപ്പോഴാകട്ടെ, ലോകത്തിലെ ഏററവും കടുത്ത നിർഭാഗ്യമനുഭവിക്കാൻ അദ്ദേഹം വെമ്പുന്നു''. ഇതു കേട്ടപ്പോൾ ഈഡിപ്പസ്സ് പറയുന്നതിങ്ങനെയാണു്: ''എന്നെ സൎവ്വതുംകൂടി അടിച്ചോടിക്കട്ടെ; കല്ലെറിഞ്ഞു നശിപ്പിക്കട്ടെ; വൃത്തികെട്ട ഈ മൃഗത്തെ സൎവ്വതും ചേൎന്നു പിച്ചിച്ചീന്തട്ടെ.'' ഇവിടെയും നാടകം അവസാനിക്കുന്നില്ല. ഒന്നുമറിയാത്ത നിഷ്കളങ്കയായ ആ പിഞ്ചുപുത്രി —ആൻറിഗണി— ഈ സന്ദൎഭത്തിന്റെ ഉത്കടാവസ്ഥയെ വൎദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി അവിടെ എത്തുന്നുണ്ടു്: അതോടൊപ്പം ജൊക്കാസ്റ്റാരാജ്ഞിയുടെ ആത്മാവും അവിടെ വന്നുചേരുന്നു. അവരൊക്കെക്കൂടി നടന്നുമറയുമ്പോൾ, അവരുടെ പോക്കു് ഉയൎച്ചയിലേയ്ക്കോ തകൎച്ചയിലേയ്ക്കോ എന്നറിയാതെ പ്രേക്ഷകർ കുഴഞ്ഞുപോകും. ''ആക്രിയാം!'' എന്നാണു് അവസാനമായി പ്രവാചകനായ തൈറേഷ്യസ്സുതന്നെ പറയുന്നതു !

മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, സോഫോക്ലിസ്സിന്റെ നാടകത്തിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന ഉദാത്തഭാവം ഇതിനകത്തില്ല. പക്ഷേ ആ സോഫോക്ലിയൻനാടകത്തിലില്ലാത്ത മററു ചില അംശങ്ങൾ ഇതിലുണ്ടെന്ന കാൎയ്യം വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. ഒന്നാമതായെടുത്തുപറയേണ്ടതു മനശ്ശാസ്ത്രബോധമാണു്. സോഫോക്ലിസ്സിന്റെ നാടകത്തിൽ, ചുഴിഞ്ഞുനോക്കിയാൽ, അസംഭാവ്യമായ പലതും നമുക്കു കാണാൻ സാധിക്കും. അതുമാത്രം അനുരാഗാധിക്യത്തോടുകൂടി ആ ദമ്പതികൾ ജീവിച്ചിട്ടും, ഒരിക്കൽപ്പോലും ജൊക്കാസ്റ്റാ തന്റെ പൂൎവ്വകഥ ഈഡിപ്പസ്സിനോടു പറഞ്ഞില്ലെന്നു വരുമോ?..........പക്ഷേ ഇവക ചോദ്യങ്ങളൊന്നും ചോദിക്കാൻ

നമ്മെ അനുവദിക്കാതെ ഇതിവൃത്തഗതിയുടെ അതിശക്തിയായ പ്രവാഹത്തിൽ നമ്മെ ലയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്നതിലാണ് സോഫോക്ലീസ്സിന്റെ കഴിവിരിക്കുന്നതു്. ജീൻ കോക്ടോ ആകട്ടെ, പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ ഇത്തരം മാനസികപ്രശ്നങ്ങളെ ഉയർത്തിവിടുകതന്നെ ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. എന്നിട്ട് അവയ്ക്കു തൃപ്തികരമായ സമാധാനവും നല്കുന്നുണ്ടു്. 'ഇഡിപ്പസ്സ് കോംപ്ലക്സ്' എന്ന മാനസികരോഗത്തെക്കുറിച്ച് ഒന്നാമങ്കത്തിലും രണ്ടാമങ്കത്തിലും മൂന്നാമങ്കത്തിലും സൂചനകളുണ്ടെന്നു മുമ്പു നല്കിയ വിവരണങ്ങളിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കാമല്ലോ. അതുപോലെ പണ്ടൊരു കുട്ടി ജനിച്ചതും അതിനെ കൊല്ലാൻ കൊടുത്തയച്ചതുമായ വൃത്താന്തം പ്രഥമരാത്രിയിൽ ഇഡിപ്പസ്സിനോടു പറയാൻ ഇതിനകത്തു ജൊക്കാസ്റ്റാ ഒരുങ്ങുന്നുണ്ടു്. ഇഡിപ്പസ്സിന്റെ പ്രതികരണമറിയുന്നതിനുവേണ്ടി ഒരു പരിചാരികയുടെ കഥയായിട്ടാണ് അവളതു വിവരിക്കുന്നതു്. ഇഡിപ്പസ്സിന്റെ പ്രതികരണം വളരെ കഠിനമാണെന്നു കണ്ടതുകൊണ്ടു മനഃപൂർവ്വം അവൾ സത്യം വെളിപ്പെടുത്താതിരുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ട് അവസാനഭാഗത്തു്, പൂർവ്വകാലകഥകൾ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ ഒരു സങ്കീർണ്ണതയും കടന്നുകൂടുന്നുണ്ടു്. ആ സങ്കീർണ്ണത നാടകീയതയെ ഉത്കടമാക്കുന്നതേയുള്ളു. ഇങ്ങനെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ പുരാതനമായ ആ ഇതിവൃത്തത്തിൽ ആധുനികമായ ഒരു മനസ്സു പ്രവർത്തിച്ചതുനിമിത്തം വന്നുചേർന്ന മാററങ്ങളാണിവയെന്നു കാണാം. ആ മാററങ്ങൾ ചിലർക്കു രുചിച്ചില്ലെന്നു വരാം. പക്ഷേ ആധുനികമായ ഒരു സാഹിത്യകൃതിയിൽ ആധുനികത്വത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമുണ്ടാകരുതെന്നു് അക്രൂട്ടതം ശാഠ്യം പിടിക്കണമെന്നു തോന്നുന്നില്ല.

നാടകത്തിന്റെ പേരു സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ നരകവാരിധിയുടെ നടുവിൽ കിടന്നുഴലുന്ന മനുഷ്യജീവിതമാണ് ഇതിലെ പ്രതിപാദ്യം. ദൈവങ്ങളും സാഹചര്യങ്ങളും സ്വഭാവദൗർ

ബ്ബല്യങ്ങളും ചേൎന്ന മനുഷ്യജീവിതത്തെ അതികഠിനമാംവിധം പീഡിപ്പിക്കുന്നതിൻെറ ഭീകരമായ ഒരു ചിത്രമാണു്, നാടകം വായിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ അവശേഷിക്കുക. അങ്ങനെ ഒരനുഭവത്തിലൂടെ ആസ്വാദകരെ കടത്തിക്കൊണ്ടുപോകുന്നതു ചെറിയൊരു കാര്യമല്ല. ജീവിതത്തിലെ ഹൃദയസ്പൎശിയായ ഏതൊരനുഭവവും മനുഷ്യരിൽ താത്കാലികമായിട്ടാണെങ്കിലും മാററങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കാതിരിക്കയില്ല. ഇത്തരം തീവ്രമായ ഒരനുഭവത്തിൻെറ തീജ്വാലകൾക്കിടയിലൂടെ കടന്നുകഴിയുമ്പോൾ ആസ്വാദകമനസ്സിലും ഒരു മാററം സംഭവിക്കാതിരിക്കുക സാധ്യമല്ല. ആ മാററത്തെയാണു്—അല്ലാതെ, 'വികാരവിരേചന'ത്തെയല്ല—'കതാഴ്സിസ്'' എന്ന പദംകൊണ്ടു് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ വിവക്ഷിക്കുന്നതെന്നു് എഫ്. എൽ. ലൂക്കാസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. (ട്രാജഡിയുടെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യവും പ്രയോജനവും പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ 'കതാഴ്സിസ്'' സാധിക്കുകയെന്നതാണത്രേ അരിസ്റ്റോട്ടിലിൻെറ അഭിപ്രായം.) ആ നിലയ്ക്കു ജീൻ കോക്റ്റോയുടെ 'നരകയന്ത്രം' ആധുനികയുഗത്തിലെ മികച്ച ട്രാജഡികളിലൊന്നാണെന്നു സമ്മതിച്ചേ തീരൂ. എങ്കിലും, ഗ്രീക്ക് ട്രാജഡിയിൽ ഔന്നത്യത്തിനാസ്പദമായിത്തീൎന്ന എന്തോ ഒന്നു് ഇതിൽവെച്ചു് നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നില്ലെന്നും സമ്മതിക്കാതെ തരമില്ല. അതിൻെറ കാരണം വ്യക്തിപ്രതിഭയുടെ കുഴിവുകേടിലല്ല, യുഗസ്വഭാവങ്ങളുടെ അന്തരത്തിലാണു്, കാണേണ്ടതെന്നാണു് എൻെറ പക്ഷം.

നിരൂപണം

നിരൂപണം എന്ന സാഹിത്യവിഭാഗം

ദൈവരാജ്യത്തിലേയ്ക്കു പോകണമെങ്കിൽ നിങ്ങൾക്കു മറ്റൊരാളുടെ സഹായം അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നാണ് വെപ്പ്. ആ സഹായം ചെയ്യുന്നയാളിനെ നാം 'പുരോഹിതൻ' എന്നു പറയുന്നു. നമ്മുടെ ഒരു കവി, സ്വർഗ്ഗരാജ്യത്തേയ്ക്കുള്ള 'പാസ്പോർട്ടു നല്കുന്നയാളായി പുരോഹിതനെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലൊരു സ്ഥാനമാണ് ഒരു കൂട്ടർ നിരൂപകനു സാഹിത്യത്തിൽ കല്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. സാഹിത്യകൃതികളാസ്വദിക്കാൻ അനുവാചകരെ സഹായിക്കുകയാണത്രേ അയാളുടെ ധർമ്മം. ഇതിലല്പം സത്യമില്ലാതില്ല. എങ്കിലും, സത്യത്തെക്കാളേറെ അസത്യവും ഇതിലുണ്ട്. നിരൂപണങ്ങൾ വായിക്കാത്തവരും ശ്രദ്ധിക്കാത്തവരുമായ ധാരാളം സാഹിത്യാസ്വാദകന്മാർ നമ്മുടെ മധ്യത്തിലില്ലേ? ഉണ്ട്. അവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഒന്നാംതരം ആസ്വാദകരുമുണ്ട്. അപ്പോൾ നിരൂപകനെക്കൂടാതെയും സാഹിത്യാസ്വാദനം സാധ്യമാണ്. അരിസ്റ്റോട്ടിലിനു മുമ്പു ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങളും പ്രൊഫ: ബ്രാഡ്ലിക്കുമുമ്പു ഷേക്സ്പിയർനാടകങ്ങളും എത്രയോ ആളുകളാണ് ആസ്വദിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ട്, ആസ്വാദകർക്കും സാഹിത്യത്തിനുമിടയ്ക്കു നിലകൊള്ളുന്ന വെറുമൊരു ദല്ലാളല്ല നിരൂപകൻ.

എങ്കിൽപ്പിന്നെ ആരാണ് നിരൂപകൻ? നിങ്ങൾ ചോദിച്ചേയ്ക്കും. അതിനുള്ള ഉത്തരം ലളിതമാണ്—അയാളും ഒരു

സാഹിത്യകാരൻതന്നെ. ഇതു കേട്ടാൽ നമ്മുടെ മധ്യത്തിൽ ചിലരെല്ലാം നെററി ചുളിച്ചേയ്ക്കും. സ്വന്തമായി ഒരു കാവ്യമോ കഥയോ എഴുതാൻ സാധിക്കാത്തതുനിമിത്തം—എന്നുവെച്ചാൽ സ്വന്തമായി 'സാഹിത്യം' ഉണ്ടാക്കാൻ സാധിക്കാത്തതുനിമിത്തം—ഒരുതരം ക്രൂരമായ പ്രതികാരബുദ്ധിയോടെ സാഹിത്യരംഗത്തിറങ്ങി 'പോക്രിത്തരം' കാണിക്കുന്ന തെമ്മാടികളാണു് നിരൂപകന്മാർ എന്നു ധരിച്ചിട്ടുള്ളവർ ഇന്നാട്ടിൽ കുറെപ്പേരെങ്കിലുമുണ്ടു്. അവരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പ്രമാണികളുമുണ്ടു്. നമ്മുടെ ഒരു നിരൂപകനെക്കുറിച്ചു് ഒരു മഹാകവി പറഞ്ഞതു് 'നിരൂപകമൃഗം' എന്നാണു്. ഈ വീക്ഷണം സ്വന്തം വീക്ഷണമാക്കി മാററി അദ്ദേഹത്തിന്റെ പിന്നാലെ തുടരുന്ന കുറെ അനുയായികളുമുണ്ടു്. പക്ഷേ ഇക്കൂട്ടരെ ആരും കാര്യമായെടുക്കേണ്ടതില്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ തങ്ങൾ ആവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ചു പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ഈ വീക്ഷണത്തിൽ അക്കൂട്ടർക്കുതന്നെ പൂർണ്ണമായ വിശ്വാസമുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഇതിനു തെളിവു വളരെ എളുപ്പത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം. തങ്ങളുടെ മഹാകവിത്വവും സാഹിത്യകാരപദവിയും ഉറപ്പിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ഇക്കൂട്ടരും നിരൂപകരെയാണു് ആശ്രയിച്ചുകാണുന്നതു്. അപ്പോൾ അവർ 'മൃഗ'മെന്നും 'പട്ടി'യെന്നും 'വ്യാഘ്ര'മെന്നും മററും ഭയസംഭ്രമങ്ങളോടെ വിളിക്കുന്നതു തങ്ങളെ അനുകൂലിക്കാത്ത നിരൂപകന്മാരെമാത്രമാണു്. എല്ലാ നിരൂപകന്മാർക്കും അതു ബാധകമല്ല. ആ സ്ഥിതിക്കു ബാലിശമായ ഒരു പരിഭവപ്രകടനത്തിന്റെ വില മാത്രമേ അവരുടെ നിരൂപകോപാലംഭത്തിനു കല്പിക്കേണ്ടതുള്ളൂ. അതുകൊണ്ടു്, അവർ നെററി ചുളിക്കുന്നതു് ഒരു വിനോദരസത്തോടുകൂടി നോക്കാവുന്നതാണു്.

—ഞാൻ പറഞ്ഞുകൊണ്ടുവന്ന കാര്യം തുടരട്ടെ: നിരൂപകൻ ഒരു സാഹിത്യകാരനാണു്. സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചു നാം ഏററവും ലളിതമായി—എന്നാൽ, മൗലികമായി—പറയാവുന്നതു്, 'സാഹിത്യം ആത്മാവിഷ്കാര'മാണെന്നാണല്ലോ. തന്റെ

രീതിയിൽ നിരൂപകൻ നിർവ്വഹിക്കുന്നതും ആത്മാവിഷ്കാരമാണ്. ജീവിതത്തിൽനിന്നു നേരിട്ടു നേടിയ അനുഭൂതികളെ കവി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. നിരൂപകനോ? കാവ്യങ്ങളിൽനിന്നു നേടിയ തന്റെ സൂക്ഷ്മാനുഭൂതികൾക്കു് ആവിഷ്കരണം നല്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനാൽ അയാളും ഒരു സാഹിത്യകാരനാണ്. ഗ്രീക്കനാടകങ്ങൾ അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ഹൃദയത്തെ എങ്ങനെ സ്പർശിച്ചുവെന്നു് 'പോയററിക്സ്' (Poetics) വായിക്കുമ്പോൾ നമുക്കറിയാം. ഷേക്സ്പിയറുടെ നാടകങ്ങൾ പ്രൊഫ: ബ്രാഡ്‌ലിയുടെ ഹൃദയത്തെ എങ്ങനെ ആവർജ്ജിച്ചുവെന്നു 'ഷേക്സ്പീരിയൻട്രാജഡി' എന്ന ഗ്രന്ഥം വായിച്ചാലും അറിയാം. പക്ഷ ഗ്രീക്കനാടകങ്ങളും ഷേക്സ്പിയർനാടകങ്ങളുമെന്നപോലെ രസകരമല്ലല്ലോ ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ; അതിനെന്താണു് കാരണം? ഇങ്ങനെയൊരു ചോദ്യം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

അല്ല, നിരൂപണഗ്രന്ഥങ്ങൾ നിരൂപ്യഗ്രന്ഥങ്ങളോളം രസപ്രദമല്ല; വികാരസ്പർശിയല്ല. അതിനു കാരണമുണ്ട്, നിരൂപ്യഗ്രന്ഥങ്ങൾ—സർഗ്ഗാത്മകസാഹിത്യം—എപ്പോഴും വികാരപ്രധാനങ്ങളായ അനുഭവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കരണമായിരിക്കും. അതുകൊണ്ടു്, വികാരത്തിന്റെ ഊഷ്മാവു് അത്തരം കൃതികളിൽ കലർന്നിരിക്കുകയും ചെയ്യും. എന്നാൽ ഒരു നിരൂപകന്റെ സാഹിത്യാസ്വാദനം ഏറെയും ബുദ്ധിപരമായ ഒരനുഭൂതിയാണ്. ആ അനുഭൂതിയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിലും, അതുകൊണ്ടു ബുദ്ധിപരമായ അംശം ഏറിനില്ക്കും. അപ്പോൾ നിരൂപ്യകൃതികളിലുള്ള ഊഷ്മാവു്—വികാരത്തിന്റെ ഊഷ്മാവു്—അതിൽ വളരെ കുറഞ്ഞിരിക്കുകയും ബുദ്ധിപരമായ അംശത്തിന്റെ തണുപ്പൻപ്രകൃതം കൂടുതൽ കലർന്നിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതു സ്വാഭാവികംമാത്രമാണ്. അതൊരു പോരായ്മയാണെന്നു ധരിക്കയും വേണ്ട. മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ മഹത്ത്വം വികാരങ്ങളെക്കാളേറെ വിചാരങ്ങളെയാണു് ആശ്രയിച്ചുനില്ക്കുന്നതെന്ന കേവലസത്യംമാത്രം

ഇതിനു കാരണമായി ഇവിടെ അനുസ്മരിച്ചാൽ മതി. ആപേക്ഷികമായി നോക്കുമ്പോൾ ബുദ്ധിപരമായ അംശത്തിനാണ് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമെന്നേ ഇവിടെ വിവക്ഷയുള്ളൂ —വികാരം അമ്പേ അപകർഷകാരണമാണെന്നു പറയുന്നതായി ആരും ധരിക്കേണ്ടതില്ല.

ആ സ്ഥിതിക്ക്, വിചാരപ്രധാനമായ അനുഭൂതികളുടെ വിചാരപ്രധാനമായ ആവിഷ്കരണമാണ് സാഹിത്യനിരൂപണം എന്നു പറയാം. ഉത്കൃഷ്ടകൃതികളുടെ ലോകത്തിൽ വിഹരിക്കുന്ന ഒരുന്നതാത്മാവിന്റെ ഏറ്റയേസ്പന്ദനങ്ങളാണ് അതിൽ നാം കേൾക്കുന്നത്. ഇതുകൂടി മനസ്സിൽ വെച്ചുകൊണ്ടാണ് നിരൂപകൻ സാഹിത്യകാരനാണെന്നു നേരത്തെ പറഞ്ഞതും.

കാവ്യങ്ങൾ നമുക്കു നേരിട്ടു വായിച്ചാസ്വദിക്കാമെന്നിരിക്കെ, ഈ നിരൂപകനെ എന്തിനു നാം ശ്രദ്ധിക്കുന്നു? ഈ ചോദ്യവും ഇവിടെ ഉയരാം. ഇതിനുത്തരമായി നിരൂപണധർമ്മങ്ങളെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുയാവും നല്ലത്. എന്താണ് ആ ധർമ്മങ്ങൾ? അതിങ്ങനെ ചുരുക്കിപ്പറയാം: ഒന്ന്, സാഹിത്യകൃതികളുടെ നിലീനസൗരഭം വെളിപ്പെടുത്തി വിശദമാക്കുക. രണ്ട്, കാലാനുസരണം ആസ്വാദകരുടെ സാഹിത്യാഭിരുചിയെ തിരുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുക. (ടി. എസ്. എലിയററിനെയാണ് ഇവിടെ ഉപജീവിച്ചിരിക്കുന്നത്.) ഈ ധർമ്മങ്ങൾ എങ്ങനെ നിർവ്വഹിക്കുന്നെന്നു വിശദീകരിക്കുന്നതിലൂടെ നിരൂപണത്തിന്റെ സാമാന്യസ്വഭാവവും വ്യക്തമാകും. ആദ്യമായി 'സാഹിത്യകൃതികളുടെ നിലീനസൗരഭം വെളിപ്പെടുത്തി വിശദമാക്കുക' എന്ന ധർമ്മത്തെക്കുറിച്ചുതന്നെ ആലോചിക്കാം. അരിസ്റ്റോട്ടിലിനു മുമ്പു ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങളും പ്രൊഫ: ബ്രാഡ്ലിക്കു മുമ്പു ഷേക്സ്പിയർനാടകങ്ങളും അനേകമാളുകൾ ആസ്വദിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന വസ്തുത ഒന്നുകൂടി അനുസ്മരിച്ചുകൊണ്ടു നമുക്ക് ആലോചന തുടങ്ങാം. അതേ, അനേകമാളുകൾ ആ വിശിഷ്ടനാ

ടകങ്ങൾ കാണുകയും ആസ്വദിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ അവരെല്ലാം ആ നാടകങ്ങളിൽക്കൊള്ളുന്ന ഗഹനഭാവങ്ങളെയും ഉന്നതാശയങ്ങളെയും ശരിക്കു മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടായിരിക്കുമോ അവയെ ആസ്വദിച്ചിട്ടുള്ളത്? ആയിരിക്കാനിടയില്ല. ആ നാടകങ്ങളുടെ ബാഹ്യശോഭയും ആകത്തുകയിലുള്ള ഏതോയാവർജ്ജകത്വവുംമാത്രമേ അവരെ സ്പർശിച്ചിരിക്കുകയുള്ളു. അതിൽ കവിഞ്ഞ് അവയിലെ പാത്രസ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിൽ കാണുന്ന വൈദഗ്ദ്ധ്യമോ ഭാവനിർഭരസന്ദർഭങ്ങളുടെ നിലീനമഹത്ത്വമോ അക്കൂട്ടർ കണ്ടിരിക്കയില്ല. അവർക്കിടയിലുള്ള ഏററവും മികച്ച ആസ്വാദകർ ഏതെങ്കിലും വിധത്തിലുള്ള മഹനീയാംശം അതിൽ അസ്പഷ്ടമായി കണ്ടിരിക്കാമെങ്കിലും, അതേക്കുറിച്ചു കൂടുതൽ ആലോചിച്ച്, ആ അംശങ്ങളേതെല്ലാമെന്നു കണ്ടെത്താനും അവയെ വിശദീകരിക്കാനും അവർ ശ്രമിച്ചിരുന്നില്ല. അതിനു ശ്രമിച്ചവരാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലും പ്രൊഫ: ബ്രാഡ്ലിയും. സാഹിത്യകൃതികളുടെ ബാഹ്യമോടിയെ അതിലംഘിച്ച്, അവയുടെ നിലീനരസഭാവവിശേഷത്തിന്റെ കാതലോളം ചെല്ലുന്ന വീക്ഷണനൈപുണ്യമുള്ള അപൂർവ്വാസ്വാദകരാണവർ. എന്നുമാത്രമല്ല, തങ്ങൾക്കനുഭവപ്പെടുന്ന സൌന്ദര്യാനുഭൂതിയുടെ പ്രഭവസ്ഥാനമേതെന്ന് അവർ അന്വേഷിച്ചുകാണുകയും ആ അനുഭൂതിയെ യുക്തിയുടെ ഭാഷയിൽ വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇത്രയും പറഞ്ഞതിൽനിന്ന്, നിരൂപകന്റെ യോഗ്യതയെക്കുറിച്ചു രണ്ടു കാര്യങ്ങൾ നാം മനസ്സിലാക്കണം. ഒന്ന്, സാഹിത്യകൃതികളുടെ കാതലോളം കണ്ണെത്തുന്ന അസാധാരണനായ ആസ്വാദകനായിരിക്കണം നിരൂപകൻ. രണ്ട്, താൻ കണ്ടെത്തിയ കാതലിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ, മററാർക്കും ബോധ്യപ്പെടുമാറ്, വെടിപ്പായി യുക്തിയുടെ ഭാഷയിൽ വിശദീകരിക്കുവാനും അയാൾക്കു കഴിയണം. നല്ലൊരു പുസ്തകം

വായിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ, നാം പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്: "ഇൗ
പുസ്തകം കൊള്ളാം, നന്നായിട്ടുണ്ട്, എനിക്കതിഷ്ടപ്പെട്ടു". എ
ന്തുകൊണ്ടാണിഷ്ടപ്പെട്ടതെന്ന് ആരെങ്കിലും ചോദിച്ചാൽ,
"നല്ലതായതുകൊണ്ട് ഇഷ്ടപ്പെട്ടു"വെന്നു നാം പിന്നെയും ഉത്ത
രം പറയും. ചോദ്യകർത്താവു വീണ്ടും വിടാതെ, "എന്തുകൊ
ണ്ടാണ് നല്ലതായത്?" എന്നു ചോദിച്ചാലോ? നാം ചൊടി
ച്ചുകൊണ്ടു പറയുന്നത്, 'എനിക്കിഷ്ടപ്പെട്ടതുകൊണ്ടു നല്ലതായി'
എന്നു മാത്രമായിരിക്കും. ഇങ്ങനെ പുസ്തകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ന
മ്മുടെ വിധിയിരുത്തൽ രണ്ടു പ്രസ്താവങ്ങളിൽക്കിടന്നു ചുററിക്ക
റങ്ങും. "എനിക്കിഷ്ടമായതുകൊണ്ടു നല്ലതാണ്; നല്ലതായതു
കൊണ്ട് എനിക്കിഷ്ടമായി". ഇങ്ങനെ രണ്ടു പ്രസ്താവങ്ങളിൽ.
എന്നാൽ നിരൂപകൻെറ നില ഇതല്ല. അയാൾ തന്നോടുത
ന്നെ ചോദിക്കുന്നു. "എന്തുകൊണ്ടാണ് ഇൗ ഗ്രന്ഥം എനി
ക്കിഷ്ടമായത്? അല്ലെങ്കിൽ ഇഷ്ടമാകാഞ്ഞത്?" എന്നിട്ട്, ത
ൻെറ മനസ്സിൻെറ വിസ്തൃതലോകത്തിലെ നിഗൂഢമാർഗ്ഗങ്ങളി
ലൂടെ അയാൾ ഒരു സൂക്ഷ്മാന്വേഷണം നടത്തുന്നു—അവിടെയു
ണ്ടായ ചലനങ്ങൾ വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയാൻ. അതിനുശേഷം ആ
ചലനങ്ങൾക്കാധാരമായ കാര്യങ്ങളെന്തൊക്കെയാണെന്നു ഗ്ര
ന്ഥത്തിൽക്കടന്നു തിരിയുന്നു. ഇൗ പരിശ്രമത്തിലൂടെ സ്പഷ്ടമാ
യിത്തീർന്ന കാര്യങ്ങളെയാണ്, മററുള്ളവരെ ബോധ്യപ്പെടുത്ത
ണമെന്ന ഉദ്ദേശത്തോടുകൂടി, യുക്തിയുടെ ഭാഷയിൽ അയാൾ
പ്രതിപാദിച്ചുവെക്കുന്നത്. സ്വാഭാവികമായും നിരൂപകനു
മുമ്പുപറഞ്ഞ യോഗ്യതകളുടെ ഒരംശമായി, നിശിതമായ ഒരു
യുക്തിബോധംകൂടി ഉണ്ടായിരിക്കണം.

ഇത്രയും അപൂർവ്വയോഗ്യതകൾ ഒത്തിണങ്ങിയ ഒരുന്നതാ
ത്മാവിൻെറ വിശദീകരണം വായിച്ചാൽ, സാഹിത്യകൃതികളു
ടെ അന്തരാത്മാവിലേക്കു നല്ലൊരുൾക്കാഴ്ച നമുക്കു ലഭിക്കും.
"സാഹിത്യകൃതികളുടെ നിലീനസൗഭഗം വെളിപ്പെടുത്തി വി

ശുദ്ധമാക്കുക" എന്നു ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞ നിരൂപകധർമ്മത്തിൽ ഇത്രത്തോളം കാര്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ടു്.

ഇനി രണ്ടാമതു പറഞ്ഞ ധർമ്മത്തെക്കുറിച്ചാണു് പരിഗണിക്കേണ്ടതു്—'ആസ്വാദകരുടെ അഭിരുചിയെ കാലാനുസരണം തിരുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുക' എന്ന ധർമ്മത്തെക്കുറിച്ചു്. അതൊന്നു വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ, അതിനും രണ്ടു വശങ്ങളുള്ളതായി കാണാം. ഒന്നു്, രചനാത്മകമായ വശം. പിന്നൊന്നു നിഷേധാത്മകമായ വശം. രചനാത്മകമായ വശത്തിന്റെ ഒരംശം നാം വിശദീകരിച്ചുകഴിഞ്ഞു. അതായതു്, ഗഹനഭാവമാർന്ന ഉത്കൃഷ്ടകൃതികളുടെ ആന്തരികശോഭാവിശേഷത്തെ വെളിവാക്കി കാട്ടുന്നതിലൂടെ ആസ്വാദകരുടെ അഭിരുചിയെ നിരൂപണം സമ്പന്നമാക്കിത്തീർക്കുന്നു; വികസിപ്പിക്കയും ചെയ്യുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെയും എച്ച്. ഡി. എഫ്. കിറ്റോയുടെയും നിരൂപണങ്ങൾ വായിച്ചതിനുശേഷം നിങ്ങൾ വീണ്ടും ആ ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങളെടുത്തു വായിച്ചുനോക്കുക. അപ്പോഴറിയാം; നിങ്ങളുടെ ആസ്വാദനാഭിരുചി എത്രമാത്രം വളർന്നുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്നു്. നിരൂപണങ്ങളൊന്നും വായിക്കാത്ത ഒരു സാഹിത്യാസ്വാദകനെക്കാൾ മികച്ച ആസ്വാദനാഭിരുചി പ്രകടമാക്കുന്നതു് എപ്പോഴും നിരൂപണങ്ങൾകൂടി വായിക്കാറുള്ള ഒരാസ്വാദകനായിരിക്കും—രണ്ടു പേരുടെയും മറ്റു യോഗ്യതകൾ ഏതാണ്ടൊരേവിധമായിരിക്കുമെങ്കിൽ. ചുരുക്കത്തിൽ, നിരൂപണം ആസ്വാദനത്തിന്റെ പരിധികളെ വിസ്തൃതമാക്കിത്തീർക്കുന്നെന്നു പറയാം.

ഇതിന്റെ മറ്റൊരുവശം സാഹിത്യകൃതികളെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു വിവേചനാബോധം ആസ്വാദകരിൽ വളർത്തുക എന്നതാണു്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'അന്നാകരനീന'യും ഡോസ്റ്റോയെവ്സ്കിയുടെ 'കരമസോവ് സഹോദരന്മാ'രും വായിച്ചാസ്വാദിക്കുന്ന അതേ ആവേശത്തോടുകൂടി അഗാതാക്രിസ്റ്റിയുടെയും

എറ്റ്സ്റ്റാൻലി ഗാർഡ്നറുടെയും കൃതികൾ വായിച്ചു രസിക്കുന്നവരുണ്ട്. അഗാതാക്രിസ്റ്റിയുടെയും എറ്റ്സ്റ്റാൻലി ഗാർഡ്നറുടെയും കൃതികൾക്ക് ഒരു മെച്ചവുമില്ലെന്ന് ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതായി ധരിക്കരുത്. എങ്കിലും ആദ്യം പറഞ്ഞ കൃതികളും ഇവരുടെ കൃതികളും രണ്ടു ധ്രുവങ്ങളിലാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. ആദ്യത്തെകൃതികളിലുള്ള ശ്രേഷ്ഠഭാവങ്ങളും ദർശനവൈപുല്യവുമൊന്നും രണ്ടാമതു പറഞ്ഞ കൃതികളിലില്ല. ആ സ്ഥിതിക്ക് ഇവ രണ്ടു വിഭാഗങ്ങളെയും ഒരേ പന്തിയിലിരുത്തിക്കാണുന്നതു വിവേചനാബോധത്തിന്റെ അഭാവത്തെമാത്രമാണ് വെളിവാക്കുന്നത് (മനുഷ്യന്റെ വലിയ ഗുണങ്ങളിലൊന്നു വിവേചനാബോധമാണല്ലോ.) നേരെമറിച്ച്, ഇവയെക്കുറിച്ചുള്ള മികച്ച നിരൂപണങ്ങളിലൂടെ ഒന്നു സഞ്ചരിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ, ഇവതമ്മിലുള്ള വലിയ അന്തരവും നിങ്ങൾക്കു ബോധ്യമാവും. അതും ഒരാസ്വാദകനെന്നനിലയ്ക്കുള്ള നിങ്ങളുടെ വളർച്ചയെയായിരിക്കും കാണിക്കുക.

രചനാത്മകമായ വശത്തിന്റെ വിശദീകരണം ഇതുകൊണ്ടും അവസാനിക്കുന്നില്ല. കാലവും അന്തരീക്ഷവും മാറുന്നതനുസരിച്ചു സാഹിത്യകൃതികളുടെ ഭാവരൂപങ്ങൾക്കും മാറ്റമുണ്ടാവുക സ്വാഭാവികമാണ്. ഗതാനുഗതികത്വത്തിൽനിന്നു വിട്ടുനില്ക്കുന്ന നവനവോല്ലേഖകല്പനാചതുരമായ കൃതികൾ ഇടയ്ക്കിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടും. വായനക്കാർ സാമാന്യമനുഷ്യരെപ്പോലെ, പൊതുവിൽ യാഥാസ്ഥിതികരായതുകൊണ്ട്, ഇത്തരം കൃതികളെ അപഹസിക്കാനുള്ള ഒരു വാസന കാണിച്ചെന്നുവരാം. (പരിചിതമല്ലാത്തതിന്റെ നേർക്കു പരിഹാസമോ വെറുപ്പോ പ്രകടിപ്പിക്കുകയെന്നതു മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ മൗലികമായ ദൗർബ്ബല്യങ്ങളിലൊന്നാണ്.) ഇവിടെ വായനക്കാരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ചില നിരൂപകന്മാരും ചേർന്നെന്നുവരാം. എങ്കിലും, സാഹിത്യകൃതികളുടെ യഥാർത്ഥസൗന്ദര്യത്തിന്റെ കാതലിൽ ക

ണ്ണുചെല്ലുന്ന അപൂർവ്വാസ്വാദകനായ ഒരു നിരൂപകനു് അത്തരം കൃതികളുടെ മഹത്വം അനായാസമായി കാണാനും മററുള്ളവർക്കു കാണിച്ചുകൊടുക്കാനും കഴിയും. കുമാരനാശാന്റെ 'നളിനി'ക്കു പ്രൊഫ: രാജരാജവൎമ്മ എഴുതിയ അവതാരിക ഇത്തരമൊരു നിരൂപണത്തിനുദാഹരണമായി കാണുക. ആധുനികകാലത്തു വെർജീനിയാ വൂൾഫിന്റേയും ജെയിംസ് ജോയ്സിന്റേയും നോവലുകളെയും ടി. എസ്. എലിയററിന്റേയും കമ്മിങ്ങ്സിന്റേയും മററും കവിതകളെയും ആസ്വദിക്കാൻ പലരെയും പ്രാപ്തരാക്കിത്തീർത്തതു വിദഗ്ദ്ധവും മർമ്മസ്പൃശിയുമായ നിരൂപണമല്ലാതെ മറെറാന്നുമല്ല. 'ഒറിജിനാലിററി'യുടെ വിചിത്രശോഭയണിഞ്ഞു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന നവീനകൃതികളെ ആസ്വാദകർക്കു ആസ്വാദ്യക്ഷമമാക്കുമാറു പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുകയാണു് ഇവിടെ നിരൂപണം ചെയ്യുന്നതു്. ഒന്നുകൂടി വിശദമായിപ്പറഞ്ഞാൽ, ഇത്തരം നിരൂപണം ദ്വിമുഖമായ ഒരു സാഹിത്യസേവനമാണു് അനുഷ്ഠിക്കുന്നതു്. ഒരേസമയം അതു യുഗപ്രഭാവരായ സാഹിത്യസ്രഷ്ടാക്കളുടെ മാർഗ്ഗം സുഗമമാക്കുകയും അവരെ ശരിക്കു മനസ്സിലാക്കുക എന്ന ആസ്വാദകരുടെ ശ്രമാവഹമായ കർത്തവ്യത്തെ ലഘൂകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇത്രയും രചനാത്മകമായ വശത്തെക്കുറിച്ചു മനസ്സിലാക്കി വെച്ചുകൊണ്ടുവേണം നിഷേധാത്മകമായ വശത്തെക്കുറിച്ചു പരിഗണിക്കുക. ആ പരിഗണനയാരംഭിക്കുന്നതിനുമുമ്പു്, 'ഭവിത്രാ എവ കവയഃ ഭവിത്രാണ്യേവ കാവ്യാനി' എന്ന ചൊല്ലു് ഒന്നനുസ്മരിക്കുകതന്നെ വേണം. നല്ല കാവ്യകാരന്മാരും നല്ല കാവ്യങ്ങളും എല്ലാക്കാലത്തും ഉണ്ടാവുകയില്ല. ഉണ്ടാകാറുള്ള കാലങ്ങളിൽത്തന്നെ അവരുടെ സംഖ്യ തുലോം തുച്ഛമായിരിക്കും. പക്ഷേ കാവ്യരചനയിലേർപ്പെടുന്നവരുടെ സംഖ്യയ്ക്കു അതിനൊരു കാലത്തും ഒരു കുറവുണ്ടാകയില്ല. അന്നന്നത്തെ സാഹിത്യകൃതികളിൽ തല്പരനായ നിരൂപകനു് ഇത്തരം

ക്ഷുദ്രകൃതികളെ അവഗണിക്കാൻ സാധിക്കാതെ വരും. ഉത്തമ
കൃതികളുമായുള്ള ഗാഢസമ്പർക്കംമൂലവും ഉന്നതമായ അഭിരുചി
മൂലവും സംസ്കാരചിത്തനായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള അയാളെ സുലഭസ
ന്തതികളായ ഈ കൃതികൾ പ്രകോപിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും.
സാഹിത്യകൃതി ജനിപ്പിക്കുന്ന ആനന്ദത്തിനു് ആവിഷ്കരണം
നല്കുന്നതുപോലെ അവ ജനിപ്പിക്കുന്ന രോഷത്തിനും അയാൾ
ആവിഷ്കരണം നല്കും. അതാണു് ഖണ്ഡനനിരൂപണം. നി
രൂപണത്തിന്റെ നിഷേധാത്മകമായ വശം അതാണു്. ഇവി
ടെ നിങ്ങൾക്കു ചോദിക്കാം: തനിക്കിഷ്ടപ്പെടാത്തതിനെക്കുറി
ച്ചു നിരൂപകനു മിണ്ടാതിരുന്നുകൂടേ? മിണ്ടാതിരിക്കാം, ചങ്ങാ
തീ; പക്ഷേ, ഒരു കുഴപ്പമുണ്ടു്: അയാൾക്കു മനസ്സാക്ഷി എന്നൊ
രു ദൗർബ്ബല്യമുണ്ടെങ്കിൽ, മിണ്ടാതിരിക്കാൻ പ്രയാസമായിരി
ക്കും. ഒരു ചീത്ത നാടകം കാണേണ്ടിവരുമ്പോൾ അതിന്റെ
കർത്താവിനെപ്പിടിച്ചു പിച്ചിച്ചീന്തണമെന്നു തനിക്കു തോന്നാറു
ണ്ടെന്നു ബർണാഡ്ഷാ ഒരിടത്തു രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടു്. അ
ത്തരം സൗന്ദര്യബോധപരമായ പ്രകോപനത്തിന്റെ ബഹിർഗ്ഗ
മനമാണു് ഖണ്ഡനനിരൂപണം. അതും ആത്മാവിഷ്കരണംത
ന്നെയാണു്. ഒരു സാഹിത്യകാരനു് അതുകൂടാതെ കഴിയില്ല.
മാത്രമല്ല, ക്ഷുദ്രകൃതികളുടെ പ്രചുരപ്രചാരം സാഹിത്യത്തിന്റെ
വളർച്ചയെ തടസ്സപ്പെടുത്തുകയും അതിൽ അനാരോഗ്യകരമായ
സ്വാധീനം ചെലുത്തുകയും ചെയ്യുമെന്നുകൂടി മനസ്സിലാക്കണം.
സാഹിത്യത്തെ സ്നേഹിക്കുന്ന നിരൂപകൻ അതിനെതിരായി
പടവാളെടുത്തുപോകും; എടുക്കുകയും വേണം. അതു പലപ്പോ
ഴും പ്രയോജനപ്രദമാകുകയും ചെയ്യും. വള്ളത്തോളിന്റെ 'ചി
ത്രയോഗ'ത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടു മഹാകാവ്യപ്രസ്ഥാനത്തി
ന്റെ നേർക്കു കുമാരനാശാൻ തൊടുത്തുവിട്ട ശരങ്ങൾ ഇത്തരം
നിരൂപണത്തിനു നല്ലൊരു നിദർശനമാണു്. മഹാകാവ്യപാ
രായണംനിമിത്തം 'വികൃതഭേദാകൃഷ്ട'യായിത്തീർന്ന "സാഹിതീ
ലോകത്തിന്റെ ദുഷിച്ചുപോയ രുചിയെ പ്രത്യാനയിപ്പാൻ"

അതു് ഒട്ടൊന്നുമല്ല സഹായിച്ചതു്. അതോടെ ഖണ്ഡകാവ്യത്തിന്റെ വസന്തം സമാരബ്ധമാകയും ചെയ്തു. ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തിൽ ആധുനികകാലത്തിന്റെ പ്രവണതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ശ്രേഷ്ഠമായ കവിതയുടെ ആഗമനത്തിനു വഴിതെളിച്ചതു്, ഈ നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പ്രാരംഭത്തിൽ അവിടെ പ്രചാരവും സ്ഥാനവും നേടി വിലസിയിരുന്ന ജോർജിയൻകവികളുടെ നേർക്കുണ്ടായ ഖണ്ഡനനിരൂപണമാണെന്നു് ഒരു വിമർശകൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ടു്. കവിയായ എലിയററും വിമർശകരായ മൈക്കൽ റോബർട്ട്സ്, ഇഡിത്ത് സിററ്വെൽ തുടങ്ങിയവരും ഇക്കൂട്ടത്തിൽ പ്രത്യേകം സ്മരിക്കപ്പെടേണ്ടവരാണു്. വിഗ്രഹഭഞ്ജനത്തിന്റെ ആവേശവും പുനർമൂല്യനിർണ്ണയത്തിന്റെ യുക്തിബോധവും ഭംഗിയായി അവരുടെ കൃതികളിൽ കലർന്നിട്ടുണ്ടു്. ഹൗസ്മാനെപ്പോലെ സമ്മതിയാർജിച്ച മികച്ച കവികൾപോലും ആ നിരൂപണത്തിന്റെ മുമ്പിൽ നിലംപരിശായിപ്പോയി എന്നാണു് പറയപ്പെടുന്നതു്. റൊമാൻറിസിസത്തിന്റെ പരിമിതപരിധികളിൽക്കിടന്നു്, ആവർത്തനത്തിന്റെയും അനുകരണത്തിന്റെയും വൈദഗ്ദ്ധ്യംകൊണ്ടുമാത്രം ജനപ്രീതി നേടിയ ജോർജിയൻകവികളുടെ അനാരോഗ്യകരമായ സ്വാധീനശക്തിയിൽനിന്നു് ഇംഗ്ലീഷ് കവിതയെ മോചിപ്പിക്കുകയും ആധുനികത്വത്തിന്റെ സത്തയുൾക്കൊള്ളുന്ന പുതിയ കവിതയുടെ ഉദയത്തിനു രംഗമൊരുക്കുകയും ചെയ്തു ആ ഖണ്ഡനനിരൂപണങ്ങൾ. ഇക്കാലത്തു നമ്മുടെ കവിതാമണ്ഡലത്തിലും ഇത്തരമൊരു പുനർമൂല്യനിർണ്ണയംകൂടിയേ തീരൂ എന്ന നില വന്നിരിക്കുകയാണു്. അതിൽ ഇന്നത്തെ പല പ്രമാണികളും തകർന്നുവരാം. വായനക്കാരുടെ ഉപരിപ്ലവമായ അഭിരുചിയെ പ്രീണിപ്പിക്കാൻ പററിയ പാകത്തിൽ സ്വദേശീയവും വിദേശീയവുമായ കവിതകളുടെ അനുകരണങ്ങളും ദഹിക്കാത്ത ആശയങ്ങളുടെ അവ്യക്തമായ ആവിഷ്കരണങ്ങളുമായി ധാരാളമെഴുതിക്കൂട്ടിയിട്ടുള്ള അക്കൂട്ടരുടെ പദ്യകൃതികൾക്കു സ

തുസന്ധമായ നിരൂപണത്തിന്റെ മുമ്പിൽ നിവർന്നുനില്ക്കാനുള്ള കരുത്തില്ലെന്നതാണ് വാസ്തവം. അങ്ങനെ ഇക്കാലത്തെ പേരെടുത്ത കൃതികൾപോലും അവയുടെ യഥാർത്ഥമായ അവസ്ഥയിൽ കാണപ്പെടുമ്പോൾമാത്രമേ നമ്മുടെ കവിതയിലും ആശാസ്യമായ ഒരഭ്യുത്ഥാനമുണ്ടാവുകയുള്ളൂ.

പക്ഷേ അത് അത്യന്തം അരോചകമായ ഒരു കൃത്യമാണ്. ദുഷിച്ചുപോയ അഭിരുചിയെ വീണ്ടെടുക്കുന്നതിനുള്ള യത്നത്തിൽ ചില വിഗ്രഹങ്ങളെ ഉടയ്ക്കുകയെന്ന ഈ കൃത്യം പലർക്കും രസിക്കില്ല. രസിക്കാത്തവരിൽ ചിലരൊക്കെ ശുണ്ഠിയെടുക്കുകയും ചെയ്യും. അപ്പോൾ 'പട്ടി'യെന്നും 'പൂച്ച'യെന്നും 'വ്യാഘ്ര'മെന്നും മറ്റും വിളിച്ച് അവർ നിരൂപകന്മാരെ തെറി പറഞ്ഞെന്നു വരും. ഇതൊക്കെ സുഖമുള്ള കാര്യങ്ങളല്ല. പക്ഷേ ഇതു കണ്ടു പിൻമാറുന്നവർ നിരൂപകനല്ല. അയാൾ വല്ല ബീഡിതെറുപ്പിനോ മുറുക്കാൻകച്ചവടത്തിനോ പോവുകയാവും നല്ലത്. നേരെമറിച്ച്, ദുഷിച്ചുപോയ സാഹിത്യാഭിരുചിയെ വീണ്ടെടുക്കണമെന്നും അങ്ങനെ ഉത്തമസാഹിത്യത്തിന്റെ ഉദയത്തിനു കളമൊരുക്കണമെന്നുമുള്ള അടങ്ങാത്ത ആഗ്രഹം അയാളിൽ ജ്വലിച്ചുനില്ക്കുകയാണെങ്കിൽ, അയാൾ നിരൂപകനാണ്. ആരെല്ലാം എന്തെല്ലാം വിളിച്ചുപറഞ്ഞാലും തന്റെ ധർമ്മത്തിൽനിന്ന് അയാൾ പിന്തിരിയുകയുമില്ല. ഉറച്ച ആ നിലപാടായിരിക്കും സാഹിത്യകാരൻ എന്നുള്ള അയാളുടെ പദവിയെയും അവസാനം ഉറപ്പിക്കുന്നത്. മികച്ച കൃതികളുടെ ഉത്തമാംശങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തിക്കാണിച്ച ഒരു കണ്ടുപിടുത്തക്കാരനായും ചീത്തകൃതികളുടെ പൂച്ച് തെളിച്ചുകാട്ടി ഉത്തമാഭിരുചികളെ അഭംഗുരം സംരക്ഷിച്ചുനിർത്തിയ ഒരു കാവൽഭടനായും അയാൾ സാഹിത്യത്തിൽ, മറ്റേതൊരു സാഹിത്യകാരനെയുംപോലെ, തലയെടുപ്പോടുകൂടി ചിരകാലം ജീവിക്കുകയും ചെയ്യും.

ഐ. എ. റിച്ചാർഡ്സ്

നിരൂപണത്തിന്റെ സൃഷ്ട്യാത്മകമായ വശത്തെക്കുറിച്ചാണ് മുൻപ്രബന്ധത്തിൽ നാം ചിന്തിച്ചത്. വാസ്തവത്തിൽ നിരൂപണമെന്നു പറയുന്നതിൽ അതുമാത്രമല്ല ഉൾപ്പെടുന്നത്. സാഹിത്യത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പ്രതിപാദനത്തെ എന്തിനെയും പൊതുവിൽ സാഹിത്യനിരൂപണമെന്നു ചിലർ പറഞ്ഞുപോരാറുണ്ട്. അത്രത്തോളം 'വിശാലമായ' നിലപാടവലംബിക്കുന്നതിൽ വലിയ ഔചിത്യമുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് തികച്ചും സാഹിതീയമായ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിക്കുന്നതിനെമാത്രം നമുക്കു നിരൂപണമെന്നു വിളിക്കാം. അതു മൂന്നു വിഭാഗങ്ങളിലായൊതുങ്ങുമെന്നു ജോർജ് വാട്ട്സൺ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സാഹിത്യകൃതികളെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന വിപുലമായ പഠനത്തിന്റെയും വിശകലനത്തിന്റെയും വർഗ്ഗീകരണത്തിന്റെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ, രചനാസംബന്ധിയായ നിർദ്ദേശങ്ങൾ നല്കുന്നത് ഒരു വിഭാഗം. രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗം നാം മുൻപ്രബന്ധത്തിൽ വിവരിച്ചതുതന്നെയാണ്—സാഹിത്യകൃതികളിലൂടെ സുശിക്ഷിതനായ ഒരു സഹൃദയൻ നേടിയ അനുഭൂതികളുടെ ആവിഷ്കരണം. മൂന്നാമത്തേത്, സാഹിത്യത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചും ധർമ്മത്തെക്കുറിച്ചും മറ്റും ഉള്ള തത്ത്വപരമായ വിശകലനമാണ്. ഇതിനു സൈദ്ധാന്തികവിമർശനം എന്നു പറയുന്നു. ഏതു നിരൂപകനും തന്റെ അടിസ്ഥാനപരമായ നിലപാട് ഉറപ്പിക്കുന്നത് ഈ മേഖലയിലൂ

ടെയാണ്. നിരൂപകൻ ദാർശനികനും മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞനുമാകുന്നതും ഇവിടെവെച്ചാണ്. ഈ നിരൂപണവിഭാഗത്തിൽ ആധുനികകാലത്തു പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട മികച്ച മനീഷികളിലൊരാളാണ് ഐ. എ. റിച്ചാർഡ്സ്.

ഐ. എ. റിച്ചാർഡ്സിന്റെ ഏററവും പ്രധാനമായ കൃതി 'സാഹിത്യവിമർശനതത്ത്വങ്ങൾ' [Principles of Literary Criticism] എന്നതാണ്. 1924-ൽ ആണ് അതു പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടതു്. കനപ്പെട്ട തത്ത്വങ്ങളെ തികച്ചും ശാസ്ത്രീയമായ ശൈലിയിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥമാണതു്. അതിലെ തത്ത്വങ്ങൾ—സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ചും കലയുടെ മൗലികസ്വഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ചും കലകൾ ആസ്വാദകരിലുളവാക്കുന്ന പ്രതികരണവിശേഷങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയുടെ സാംസ്കാരികമൂല്യത്തെക്കുറിച്ചും വിശദീകരിക്കുന്ന തത്ത്വങ്ങൾ—ഏറെക്കാലത്തെ പഠനത്തിന്റെയും ചിന്തയുടെയും അന്വേഷണത്തിന്റെയും പരിണതഫലമാണെന്ന് ആ ഗ്രന്ഥം ഒരാവൃത്തി വായിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ നമുക്കു മനസ്സിലാകും. ആ അന്വേഷണത്തിന്റെ ആരംഭഘട്ടം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെസ്സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു ചർച്ചയുമാണ്. ആ ചർച്ചയെക്കുറിച്ച് അടിസ്ഥാനപരമായ ചില കാര്യങ്ങൾ അറിഞ്ഞുവെച്ചെങ്കിൽമാത്രമേ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളിലേയ്ക്കു ശരിയായ ധാരണാശക്തിയോടുകൂടി നമുക്കു പ്രവേശിക്കാൻ കഴിയൂ. അതുകൊണ്ട് ആ ചർച്ചയുടെ സാമാന്യരൂപമെന്തെന്ന് ആദ്യമായി നമുക്കു പരിശോധിക്കാം. അതിനുവേണ്ടി 'സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനങ്ങൾ' [Foundations of Aesthetics] എന്ന സൗന്ദര്യമീമാംസാഗ്രന്ഥത്തെ നമുക്കു സമീപിക്കാം.

വാസ്തവത്തിൽ ഐ. എ. റിച്ചാർഡ്സ് സ്വന്തമായി രചിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ഗ്രന്ഥമല്ല 'സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനങ്ങൾ'. മററു രണ്ടു പ്രമുഖപണ്ഡിതന്മാരുടെ സഹകരണത്തോ

ട്ടുകൂടിയാണ് അദ്ദേഹം അതു രചിച്ചിരിക്കുന്നതു്. [1922-ൽ അതു പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി.] സി. കെ. ഓഗ്ഡൻ, ജെയിംസ് വുഡ് എന്നിവരാണ് പ്രമുഖരായ ആ പണ്ഡിതന്മാർ. മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, ഈ ഗ്രന്ഥം ഒരന്വേഷണത്തിന്റെ കഥയാണ്—സൗന്ദര്യം എന്നാൽ എന്തു് എന്നു വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കുന്നതിനുവേണ്ടി നടത്തിയ ഒരന്വേഷണം. ആ അന്വേഷണത്തിന്റെ ഫലമായി ഗ്രന്ഥകർത്താക്കൾ എത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധമാണ് ശരിക്കും റിച്ചാർഡ്സിന്റെ വിമർശനസിദ്ധാന്തലോകത്തിലേയ്ക്കു കടക്കുവാനുപകരിക്കുന്ന സുഗമകവാടം.

'സൗന്ദര്യം' എന്ന വാക്കിനു വിഭിന്നചിന്തകന്മാർ നല്കിയിട്ടുള്ള പതിനാറു നിർവ്വചനങ്ങൾ റിച്ചാർഡ്സ് ആദ്യമായി ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു. പതിനാറു തരത്തിലുള്ള വീക്ഷണങ്ങളെയാണ് അവ പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്നതു്. അതിൽ അവസാനമായി കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ഏഴു നിർവ്വചനങ്ങളെ റിച്ചാർഡ്സ് പ്രത്യേകമൊരു വിഭാഗമാക്കി മാററി നിർത്തുന്നു. എന്നിട്ട് അവയെ 'മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ വീക്ഷണങ്ങൾ' [Psychological views] എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനുശേഷം ഇതിൽത്തന്നെ ഏററവും ലളിതമെന്നു പറയാവുന്ന ഒരു നിർവ്വചനത്തെ പ്രത്യേകമെടുത്തു പരിശോധിക്കുന്നു—അതെത്രത്തോളം ഭദ്രവും സാധുവുമാണെന്നറിയാൻ ആ നിർവ്വചനമനുസരിച്ച് "വികാരത്തെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്ന എന്തും [Anything which excites emotion........] സുന്ദരമാണ്". ഈ നിർവ്വചനം വളരെ ഒഴുക്കനായിപ്പോയെന്നാണ് നമ്മുടെ വിമർശകന്മാരുടെ അഭിപ്രായം. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ മഹത്ത്വവും സൂക്ഷ്മസ്വഭാവവും ഈ നിർവ്വചനത്തിൽ നിന്നു വ്യക്തമാകുന്നില്ല. എങ്ങനെയെന്നാൽ........വികാരങ്ങൾക്കു കേവലം വികാരങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കു് ഒരു മൂല്യവുമില്ല. പല

പ്പോഴും അവ നിരർത്ഥകവും തുച്ഛവുമായിരിക്കുംതാനും. അങ്ങനെയുള്ള വികാരങ്ങളെ ജനിപ്പിക്കുന്നതെല്ലാം 'സുന്ദര'മാണെന്നു പറഞ്ഞാൽ 'സൌന്ദര്യ'മെന്ന വാക്കിനു നാം കല്പിക്കുന്ന ശ്രേഷ്ഠത നഷ്ടപ്പെട്ടും; അതുകൊണ്ടു് ഈ നിർവ്വചനത്തെ ഉപേക്ഷിച്ചതിനുശേഷം, കുറേക്കൂടി പരിമിതാർത്ഥമുള്ള ഒരു നിർവ്വചനത്തെ അവരന്വേഷിക്കുന്നു. അപ്പോഴാണു് സൌന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ആധുനികകാലത്തെ ആധികാരികവക്താക്കളിലൊരാളായ ജോർജ്ജ് സൻറായനയുടെ നിർവ്വചനം അവരെ പിടിച്ചുനിർത്തുന്നതു്*. ദാർശനികനായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷത്തിൽ "ആനന്ദകാരണമായതെന്തും സുന്ദരമാണു്". ഈ ആനന്ദവാദത്തിനും ഒരു പോരായ്മയുണ്ടെന്നു റിച്ചാർഡ്സ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഈ നിർവ്വചനം തീരെ ശിഥിലമായിപ്പോയി! ആനന്ദത്തിനുതന്നെ എത്രയോ വകഭേദങ്ങളുണ്ടു്. ആ വകഭേദങ്ങളെയെല്ലാം സൌന്ദര്യം ജനിപ്പിക്കുമോ? ജനിപ്പിക്കയാണെങ്കിൽ തന്നെ അതൊരു മേന്മയാണോ? അല്ലെന്നു നമുക്കറിയാം. ആനന്ദത്തിനു് അന്തസ്സാരവിഹീനവും അർത്ഥശൂന്യവും ചിലപ്പോൾ നികൃഷ്ടവുമായ ചില രൂപഭേദങ്ങളുണ്ടല്ലോ. അതുകൊണ്ടു് ഈ നിർവ്വചനവും നിരാകരിക്കപ്പെടുന്നു. അതിനുശേഷം, പ്രമുഖരായ വേറെ രണ്ടു ആധുനികസൌന്ദര്യമീമാംസകരുടെ വിശദീകരണത്തെ നമ്മുടെ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ സമീപിക്കുന്നു. ക്ലൈവ്ബെൽ, റോജർഫ്രൈ എന്നിവരാണു് ആ സൌന്ദര്യമീമാംസകർ. അവരുടെ മതമനുസരിച്ചു് 'ഏകാന്തവിചിത്രമായ ഒരു പ്രത്യേകവികാരത്തെ' ഉളവാക്കാൻ കഴിവുള്ളതെന്തോ, അതാണു് സുന്ദരം. ആ പ്രത്യേകവികാരത്തിനു 'സൌന്ദര്യാത്മകമായ വികാരം' [Aesthetic Emotion] എന്നു് അവർ നാമകരണം ചെയ്യുന്നു. എന്താണു് ഈ 'സൌന്ദര്യാത്മകമായ വികാ

* George Santayana – The Sense of Beauty. ഇതിൽ സൻറായന സൌന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ചു പറയുന്നതിങ്ങനെയാണു്. Anything is beautiful which causes pleasure.

രം' എന്നു പറഞ്ഞാൽ? ചതുരശ്രശോഭയാർന്ന (Symmetrical) രൂപഭംഗി നമ്മിൽ ഉളവാക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യേകവികാരമാണതു്—ഒരു പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള ആനന്ദംതന്നെ. ശരി, ഈ മതം സാമാന്യം അംഗീകാരയോഗ്യമാണു്. എങ്കിലും 'സൗന്ദര്യാത്മകമായ വികാര'ത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമായ സ്വഭാവം ഈ വിവരണംകൊണ്ടു പൂർണ്ണമായും വിശദീകൃതമാവുന്നില്ല. അതിനെ വിശദീകരിക്കാനും വെളിപ്പെടുത്താനുമാണു് ഗ്രന്ഥകർത്താക്കളുടെ ശ്രമം. ഇവിടെ തിയോഡോർ ലിപ്സ് (Theodore Lipps) എന്ന ചിന്തകന്റെ അഭിപ്രായം അവരുടെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായപ്രകാരം 'എംപതി' (Empathy) എന്ന പ്രക്രിയ ഉളവാക്കാൻ കഴിവുള്ള വികാരമാണു് സൗന്ദര്യാത്മകമായ വികാരം. 'എംപതി' എന്ന വാക്കിനെ 'താദാത്മ്യബോധം' എന്നു നമുക്കു പരിഭാഷപ്പെടുത്താം. അതായതു്, നാം നമ്മുടെ വ്യതിരിക്തമായ അസ്തിത്വത്തെ വിസ്മരിച്ചു്—ആത്മവിസ്മൃതിയിലൂടെ നാമാസ്വദിക്കുന്ന സൗന്ദര്യവസ്തുവിൽ ലയിക്കുന്ന ഒരു പ്രക്രിയയാണതു്........ഈ വിവരണം ശ്രദ്ധേയമാണെങ്കിലും, നമ്മുടെ ഗ്രന്ഥകർത്താക്കളെ ഇതും തൃപ്തരാക്കുന്നില്ല. കലാവസ്തുക്കളില്ലാതെയും—സൗന്ദര്യം ഇല്ലാതെയും—ജീവിതത്തിൽ പലപ്പോഴും നാം താദാത്മ്യബോധത്തിനു വിധേയരാകാറുണ്ടു്. നിങ്ങളുടെ സ്വന്തം മുറിയിലിരുന്നുകൊണ്ടു്, മനോരാജ്യത്തിൽ മറ്റെന്തിലെങ്കിലും ലയിച്ചു്, നിങ്ങൾ രസിക്കുകയോ കരയുകയോ ചെയ്യുന്നു വരാം. അവിടെ 'സൗന്ദര്യം' എന്നൊന്നിന്റെ പ്രശ്നമേ ഇല്ല. ആ സ്ഥിതിക്കു സുന്ദരമായതു നമ്മിലുളവാക്കുന്ന 'സൗന്ദര്യാത്മകവികാര'ത്തിനു മറ്റൊരു വിശദീകരണം കണ്ടെത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇവിടെയാണു് റിച്ചാർഡ്സും സഹഗ്രന്ഥകാരന്മാരുംകൂടി പുതിയൊരു പദം പ്രയോഗിക്കുന്നതു്. 'സിനേസ്തസിസ്' (Synaesthesis) എന്ന പദം. ('മാനസികമായ ഉലനാവസ്ഥ' എന്നു പറഞ്ഞാൽ ഇതിന്റെ ഏകദേശരൂപത്തിലുള്ള അർത്ഥം കിട്ടും).

'താദാത്മ്യബോധം' എന്ന ആശയത്തിനു പകരമായി അവർ ഈ പദം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആശയത്തെ ഉന്നയിക്കുന്നു. സൗന്ദ ര്യാത്മകവികാരത്തെ പൂർണ്ണമായും ഇതു വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ടെ ന്നും അവർ അവകാശപ്പെടുന്നു. ആ പദത്തിനു് അവർ നിർവ്വ ചനവും നല്കുന്നുണ്ടു്. 'മാനസികപ്രേരണകളെസ്സംബന്ധിക്കു ന്ന ഒരു സാമഞ്ജസ്യവും സമനിലയുമാണു് സിനേസ്തസിസ്'— ഇതാണു് നിർവ്വചനം. എന്നിട്ടു് ഇതിനെ അവർ വിശദീകരി ക്കുന്നുമുണ്ടു്. ആ വിശദീകരണം ഇങ്ങനെ പോകുന്നു: നമ്മുടെ എല്ലാ അനുഭവങ്ങളിലും നിരവധി നിസർഗ്ഗചോദനകൾ ഉണർന്നു പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടു്. അവ പലപ്പോഴും പല വഴികളി ലൂടെ ഭിന്നമായും ചിലപ്പോൾ വിരുദ്ധമായും പ്രവർത്തിക്കുന്നതു മൂലമാണു് നമുക്കു മാനസികമായ ആയാസം (Strain) അനുഭ വപ്പെടുന്നതു്. ഇതു് ഏറെക്കുറെ എല്ലാ അനുഭവങ്ങൾക്കും ബാധകമാണു്. എന്നാൽ സൗന്ദര്യാസ്വാദനം എന്ന അനുഭവ ത്തിലാകട്ടെ, 'സിനേസ്തസിസ്' [മാനസികമായ സമനില] എന്ന അവസ്ഥയിലാണു് നാം വിധേയരാകുന്നതു്. ആ അവസ്ഥ യിൽ, ഭിന്നമായും വിരുദ്ധമായും പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നിസർഗ്ഗചോദനകളൊക്കെയും നമ്മിൽ സമഞ്ജസമായി ഇണ ങ്ങിച്ചേരുന്നു—പിണങ്ങിനില്ക്കുന്ന സാധാരണരീതിക്കു പകരം. നിസർഗ്ഗചോദനകളെല്ലാം മരവിച്ചുനില്ക്കുന്ന ഇതികർത്തവ്യതാ മൂഢതയുടെ അവസ്ഥയല്ല ഇതു്. പരിപക്വമായ നിയന്ത്രണശ ക്തിയിൽനിന്നുളവാകുന്ന പ്രശാന്തതയുടെ അവസ്ഥയാണിതു്. ചിലർ കരുതുംപോലെ, ഏതെങ്കിലും പ്രവൃത്തി ചെയ്യുന്നതിലു ള്ള പ്രേരണയും അതിലില്ല. നമുക്കു നല്ലതെന്നു തോന്നുന്ന എല്ലാ പ്രവൃത്തിയും ചെയ്യുന്നതിനുള്ള സന്നദ്ധതയെയാണു് ഇതു

മനസ്സിലുളവാക്കുക*........ഈ ഭാഗം ഇതിലപ്പുറം ഇവിടെ വിശദീകരിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ല. മനഃശാസ്ത്രത്തിലെ സാങ്കേതികപദങ്ങളുപയോഗിച്ച് ഇംഗ്ലീഷിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്ന ആ ആശയത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ വേണ്ടുംവണ്ണം നമ്മുടെ ഭാഷ വളൎന്നിട്ടില്ലെന്നതാണ് സത്യം.

സൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ച് ഇത്രയും പറഞ്ഞതിനുശേഷം കലയെക്കുറിച്ചു റിച്ചാർഡ്സ് പ്രതിപാദിക്കുന്നു. ജീവിതം ഭാരമാണെന്ന തോന്നലിനെ കലകൾ ലഘൂകരിക്കുമെന്നു പറയപ്പെടുന്നുണ്ടല്ലോ; അതു ശരിയാണ്. എന്നാൽ കലാസ്വാദനവേളയിൽ, ആവിഷ്കൃതമായ എല്ലാ കാര്യത്തിന്റെയും അന്തസ്സത്ത അനാവരണംചെയ്യപ്പെടുന്നു എന്നു പറയുന്നതിൽ വാസ്തവമില്ല. അങ്ങനെ നമുക്കു തോന്നുമെന്നതു ശരിതന്നെ; പക്ഷേ അതു തോന്നൽമാത്രമാണ്. 'യൂഫോറിയ' (Euphoria) എന്നു പറയുന്ന ഒരുതരം മാനസികരോഗത്തിനു വിധേയരാകുന്നതുനിമിത്തം നമുക്കങ്ങനെ തോന്നിപ്പോകുന്നതാണ്. വാസ്തവത്തിൽ സത്യത്തെ അനാവരണംചെയ്യലുമായി കലകൾക്ക് ഒരു ബന്ധവുമില്ല. അതു സയൻസിന്റെ കൃത്യമാണ്......................
..........എല്ലാ സുന്ദരകലകൾക്കും ഇപ്പറഞ്ഞതു ബാധകമാണെന്നു റിച്ചാർഡ്സ് ശക്തിയായി പറയുന്നു.

---

* "When works of art produce such action or condition which lead to action, they have either not completely fulfilled their function or would, in view of the equilibrium here being considered, be called not 'beautiful' but 'stimulative'."

—Foundations of Aesthetics.

ജെയിംസ് ജോയ്സിന്റെ ഒരു നോവലിലെ നായകപാത്രം കലയെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, ഏതെങ്കിലും പ്രവൃത്തിക്കു പ്രേരണ നല്കുന്ന കല, കലയേ അല്ലെന്നു ശക്തിയോടെ വാദിക്കുന്നുണ്ടെന്ന സംഗതി ഇതോടൊത്ത് ഓർമ്മിക്കുന്നതു രസമായിരിക്കും. (A portrait of the artist as a young man).

ഈ അടിസ്ഥാനതത്വവിവരണം മനസ്സിൽവെച്ചുകൊണ്ടു വേണം 'സാഹിത്യവിമർശനതത്വങ്ങൾ' നാം കൈയിലെടുക്കുക.

ആ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഒരിടത്തും 'സിനേസ്ഥസിസ്' എന്ന പദം റിച്ചാർഡ്സ് ഉപയോഗിക്കുന്നില്ലെന്നതു നേരാണ്. അതിനുപകരം മററു രണ്ടു പദങ്ങൾ സുലഭമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്—Inclusion എന്നും Synthesis എന്നും രണ്ടു പദങ്ങൾ. പക്ഷേ അവയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണത്തിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കാം, "സിനേസ്ഥസിസ്" എന്ന ആശയത്തിൽനിന്ന് അവ വിഭിന്നമല്ലെന്ന്. നിസർഗ്ഗചോദനകളുടെ ഏികഭാവവും സമവായവുംതന്നെയാണ് ആ വാക്കുകൾകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. പരിപക്വമായ ഒരു മാനസികസമനിലയാണ് ഇതിന്റെ ഫലം. വിമർശനതത്വങ്ങളുടെ മുഖവുരയെന്ന നിലയ്ക്ക് ആസ്വാദകമനസ്സിലുളവാകുന്ന പ്രതികരണങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെയൊരു സിദ്ധാന്തം അവതരിപ്പിച്ചശേഷം, സാഹിത്യത്തെ വിശകലനംചെയ്യാനും അതിനെ വിലയിരുത്തുന്നതിനാവശ്യമായ ഒരു മാനദണ്ഡം രൂപപ്പെടുത്താനുമാണ് റിച്ചാർഡ്സിന്റെ ശ്രമം.

സാഹിത്യത്തിലെ ആവിഷ്കരണോപാധി ഭാഷയാണല്ലോ. അതുകൊണ്ടു ഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ചു റിച്ചാർഡ്സ് ചിന്തിക്കുന്നു. ഭാഷയെക്കുറിച്ച്—പദപ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ച്—കൂടുതൽ ശാസ്ത്രീയമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥം സി. കെ. ഓഗ്ഡനുമായി സഹകരിച്ചുകൊണ്ട് 1923-ൽ റിച്ചാർഡ്സ് പ്രസിദ്ധം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. (The Meaning of Meaning). ഭാഷാപ്രയോഗം രണ്ടുവിധത്തിലുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഒന്ന്: ശാസ്ത്രീയമായ പ്രയോഗം.

രണ്ട്: വൈകാരികമായ പ്രയോഗം.

നിശ്ചിതമായ അർത്ഥത്തെമാത്രം ഉണർത്തി ആശയപ്രകാശനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ഭാഷയെ പ്രയോഗിക്കുന്നതാണ് 'ശാസ്ത്രീയമായ പ്രയോഗം'. നേരെമറിച്ച്, വായനക്കാരിൽ വികാരങ്ങളെയും ചില പ്രത്യേകമനോഭാവങ്ങളെയും ഉണർത്തിവിടാൻ പര്യാപ്തമാകുമാറു ഭാഷയെ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അതു വൈകാരികമായ പ്രയോഗമാകും. ഇങ്ങനെയുള്ള രണ്ടു തരം പ്രയോഗങ്ങളിൽ ഒടുവിൽപ്പറഞ്ഞ വൈകാരികമായ ഭാഷാപ്രയോഗത്തെയാണ് സാഹിത്യം—വിശേഷിച്ചും കവിത—ആലംബമാക്കുന്നത് (നിശ്ചിതമായ അർത്ഥത്തെ ഉണർത്തുന്നതിലുമധികമായി കവിത വികാരങ്ങളെയും മനോഭാവങ്ങളെയുമാണല്ലോ ഉണർത്തുന്നത്) * ഇങ്ങനെ വൈകാരികമായി പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന പദങ്ങളുടെ സഞ്ചയം അത്യന്തം സങ്കീർണ്ണങ്ങളായ പ്രതികരണങ്ങളാണ് ഒരാസ്വാദകനിൽ ഉണർത്തുന്നത്. ആ പ്രതികരണങ്ങളുടെ ആകത്തുകയാണ് ആസ്വാദനം. മനുഷ്യന്റെ നാഡീപടലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു പ്രവർത്തനമാണത്. ആ പ്രവർത്തനത്തെ 'ഒരു കവിതയുടെ വിശകലനം' എന്ന അധ്യായത്തിൽ, ശാസ്ത്രീയമായ ഒരു ഡയഗ്രത്തിന്റെ സഹായത്തോടുകൂടി, റിച്ചാർഡ്സ് ഭംഗിയായി വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽ ഒരു കവിതയിലെ ഏതാനും വാക്കുകൾ വായനക്കാരന്റെ കണ്ണിൽ വന്നുവീഴുന്നതായിട്ടാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അച്ചടിച്ച ആ വാക്കുകൾ കണ്ണിൽ പതിയുന്നതുമുതൽ അർത്ഥഗ്രഹണംവരെ അനുവാചകനിൽ സംഭവിക്കുന്ന സങ്കീർണ്ണമായ ആ ഉത്തേജപ്രക്രിയയെ അനുക്രമമായ ആറു ഘട്ടങ്ങളിലായി അദ്ദേഹം വിവരിക്കുന്നു. അത് ഇവിടെ ക്രോഡീകരിക്കാം.

1. അച്ചടിച്ച ലിപികൾ ദർശനേന്ദ്രിയത്തിലുളവാക്കുന്ന വികാരം. അച്ചിന്റെ വടിവ്, വലിപ്പം, അച്ചുകൾ തമ്മിലുള്ള അകലം, ക്രമീകരണരീതി എന്നിവക സംഗതികൾ ഒരു

---

* Science makes statements, but poetry makes pseudo —statements; their referential value is nil—Richards.

വായനക്കാരനിൽ, പ്രഥമദർശനത്തിൽത്തന്നെ ഉളവാക്കുന്ന
വികാരമാണതു്. (Visual Sensations) അതു നിസ്സാരമായ
ഒന്നായിരിക്കാം. എങ്കിലും അവഗണിക്കാവുന്നതല്ല.

2. മൂകമായിട്ടാണു് വായിക്കുന്നതെങ്കിലും വാക്കുകളുടെ
ശബ്ദം മനസ്സിന്റെ കാതുകളിൽ അലയ്ക്കാതിരിക്കുകയില്ല. (ക
വിതാപാരായണത്തിൽ ഇതുകൂടാതെ ആസ്വാദനം നടക്കുകയി
ല്ലെന്ന കാര്യം ഓർമ്മിക്കണം.) ശബ്ദത്തിന്റെ ഈ അനുരണനം
ആസ്വാദകന്റെ സങ്കല്പത്തിൽ അവ്യക്തങ്ങളായ പല ചിത്ര
ങ്ങളെയും ഉണർത്തുന്നു. (ഈ ചിത്രങ്ങളെ റിച്ചാർഡ്സ് Tied
Imagery എന്നു വിളിക്കുന്നു.) അവയുടെ സ്പഷ്ടതയല്ല, വികാ
രജനകത്വമാണു് ഉദ്ദിഷ്ടഫലമുളവാക്കാൻ അവയെ സമർത്ഥമാ
ക്കിത്തീർക്കുന്നതു്. ഇതാണു് രണ്ടാമത്തെ ഘട്ടം. (അർത്ഥബോ
ധമുദിക്കുന്നതിനു മുമ്പുള്ളതാണു് ഈ രണ്ടു ഘട്ടങ്ങളും എന്നോ
ർമ്മിക്കുക.)

3. ഈ രണ്ടു ക്രിയകളും ഒന്നിച്ചുചേർന്നു് അവയുടെ ആ
കത്തുകയെന്നോണം കുറേക്കൂടി വ്യക്തതയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ആ
സ്വാദകസങ്കല്പത്തിൽ ഉണർത്തുന്നു. ('വയറും' 'ഉദര'വും ഒന്നാ
ണെന്നു നമുക്കറിയാം. പക്ഷേ രണ്ടു വാക്കുകളും ഉണർത്തുന്ന
ചിത്രങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടെന്നു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ.)
ഈ ചിത്രങ്ങൾ എല്ലാ വായനക്കാരിലും ഐകരൂപ്യമുള്ളതാ
വണമെന്നില്ല; ആയിരിക്കയുമില്ല. എങ്കിലും ഇപ്രകാരം ചില
ചിത്രങ്ങൾ ആസ്വാദനപ്രക്രിയയ്ക്കിടയിൽ ഉദയംകൊള്ളുമെന്ന
തു് ഒരു വസ്തുതയാണു്. കവിതയിൽ ആവിഷ്കൃതമായ അനുഭൂ
തിക്കു മിഴിവും ചൈതന്യവും ഏകാഗ്രതയും നല്കാൻ എത്രത്തോ
ളം ഉപകരിക്കുന്നുവെന്നു നോക്കിയിട്ടുവേണം ഈ ചിത്രങ്ങളെ
വിലയിരുത്തുക. (Free Imagery എന്നു് ഇവയ്ക്കു റിച്ചാർ
ഡ്സ് നാമകരണം ചെയ്യുന്നു.)

4. അടുത്തതായി നാം കടക്കുന്നതു പൂൎണ്ണമായ അൎത്ഥഗ്ര
ഹണത്തിലേയ്ക്കാണ്. പക്ഷേ അൎത്ഥഗ്രഹണത്തോടൊത്തു മ
റെറാരു ക്രിയകൂടി നടക്കുന്നുണ്ട്—നാം പ്രത്യേകം പരിഗണി
ക്കേണ്ടതായിട്ട്. കവിതാപാരായണവേളയിൽ നമ്മിൽ ചില
നിസൎഗ്ഗവാസനകൾ അഥവാ ചോദനകൾ ഉണരുകയും ഒരു
പ്രത്യേകക്രമത്തിൽ മനസ്സിലൂടെ ഒഴുകുകയും ചെയ്യുന്നു—ഇതാ
ണ് ആ ക്രിയ. അച്ചുകളുടെ സ്വഭാവവും മനസ്സിന്റെ ശ്രവ
ണപുടത്തിൽ വന്നലയ്ക്കുന്ന പദങ്ങളുടെ (മൂകമായ) ശബ്ദവും
രൂപംകൊടുത്തുണൎത്തിവിടുന്ന ചിത്രങ്ങളുമായി ഈ ചോദനകൾ
ക്ക് അതിഗാഢമായ ബന്ധമുണ്ട്. പിന്നീടുണ്ടാകുന്ന എല്ലാ
ക്രിയകളുടെയും ഉറവിടം ഈ ചോദനകളാണെന്നുവരെ പറ
യാം. കവിതാസ്വാദനാനുഭൂതിയുടെ മൗലികമായ ഘടകവും
ഇതുതന്നെ. ഇവിടെവെച്ചാണ്, കണ്ണിൽ ആദ്യമായി പതി
ഞ്ഞ കറുത്ത അക്ഷരങ്ങൾ, മററു പലതുമായിണങ്ങിച്ചേൎന്ന്, വി
കാരജനകമാംവിധം വികസിക്കുന്നതു്. ഈ ക്രിയയോടൊത്ത്
ഏകകാലികമായി സംഭവിക്കുന്നതാണ് അൎത്ഥഗ്രഹണവും.
കവിതാസ്വാദനത്തിലെ അൎത്ഥഗ്രഹണം ഒരു പ്രത്യേകതരത്തി
ലുള്ളതാണ്. വാക്കുകളുടെ കേവലമായ അൎത്ഥമല്ല, കുറേക്കൂടി
മായികസ്വഭാവമുള്ളതും അവ്യക്തമനോഹരവുമായ ഒരൎത്ഥപ്രതീ
തിയാണ്, അവിടെ നമ്മിലുളവാകുന്നതു്. (ഭാഷയുടെ വൈ
കാരികമായ പ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ചു മുമ്പു പറഞ്ഞതു് ഇവിടെ
അനുസ്മരിക്കുക.) ശരിയായ അൎത്ഥബോധനം നിൎവ്വഹിക്കാ
തെയും കവിതയുണ്ടാകാമെന്ന് ഈ സന്ദൎഭത്തിൽ റിച്ചാർഡ്സ്
പറയുന്നുണ്ട്. * എങ്കിലും സാധാരണഗതിയിൽ കവിതയിൽ
നിന്നു സുവ്യക്തവും ശൃംഖലാബന്ധമുള്ളതുമായ ഒരാശയധാര
നമുക്കു ലഭിക്കും. ഈ ആശയധാര നമ്മുടെ മനസ്സിലൂറഞ്ഞുകൂടി

---

* "Poetry may be almost devoid even of mere sense, let alone thought········and yet react to the point than which no poem goes········"

കിടക്കുന്ന ഭൂതകാലാനുഭവസ്മരണകളെ ഉണർത്തുകയും അവയോട് കെട്ടുപിണഞ്ഞു കിടക്കുന്ന പല വികാരങ്ങളെയും ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

5. അതേ, ഈ ആശയധാര പല വികാരങ്ങളെയും ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നു. അർത്ഥഗ്രഹണത്തോടൊത്തും അതിനെ അനുഗമിച്ചും നടക്കുന്ന ഒരു ക്രിയയാണിതു്. ഇതാണു് അടുത്ത ഘട്ടവും. അർത്ഥഗ്രഹണം ആസ്വാദകരിലുളവാക്കുന്ന പ്രതികരണത്തിൻെറ ഫലമായി ഗതകാലാനുഭവങ്ങൾ ഉണർന്നെഴുന്നേല്ക്കുമ്പോഴാണു് ഇതുണ്ടാകുന്നതു്. പുതിയൊരു ലോകത്തിൻെറ ദർശനമാണു് ഇതിൻെറ ഫലം....

ഇവിടംകൊണ്ടും ആസ്വാദനം അവസാനിക്കുന്നില്ല. ഈ ഘട്ടം സ്വാഭാവികമായും അതിനടുത്ത ഘട്ടത്തെക്കൂടി സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

6. പ്രത്യേകമായ ഒരു മനോഭാവ(attitude)ത്തിൻെറ രൂപീകരണമാണിതു്. ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന ഭാവത്തിൻെറ നേർക്കു്—അതിലൂടെ ജീവിതത്തിൻെറ നേർക്കുതന്നെ—ഒരു പ്രത്യേകമനോഭാവം വായനക്കാരിൽ രൂപീകൃതമാകുന്നു—കവിതാപാരായണത്തിൻെറ ഫലമായി. കാവ്യാനുഭൂതിയുടെ പരമപ്രധാനമായ ഘടകവും ഇതുതന്നെ. ഈ മനോഭാവത്തിൻെറ സ്വഭാവത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കും കവിതയുടെ മൂല്യം. ജീവിതത്തിലെ ഭിന്നങ്ങളായ സംഭവങ്ങളെയെല്ലാം വിശാലവും ഉദാത്തവുമായ സഹാനുഭൂതിയോടുകൂടി വീക്ഷിക്കാനുപകരിക്കുന്ന മനോഭാവത്തെ വായനക്കാരിലുളവാക്കാൻ പര്യാപ്തമായ കവിതയാണു് മഹത്തായ കവിത.

കവിതാസ്വാദനത്തെ ഇങ്ങനെ ആറു ഘട്ടങ്ങളായി വിവരിച്ചതിനുശേഷം കവിതയുടെ ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും സാഹിത്യത്തെ വിലയിരുത്താനുപയോഗിക്കുന്ന മാനദണ്ഡങ്ങളെക്കുറി

ച്ചും റിച്ചാർഡ്സ് വിശദീകരിക്കുന്നു. കവിതയിൽ വൈകല്യ
ങ്ങൾ രണ്ടു കാരണങ്ങളാലുണ്ടാകാമെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു.
ഒന്ന്, വിലപ്പെട്ട അനുഭവത്തെ വികലമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന
തുമൂലം. രണ്ട്, ആവിഷ്കരണം വിശദമായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ആവി
ഷ്കൃതമായ അനുഭവം വിലകെട്ടതായതുമൂലം. (രണ്ടും ഒരുപോലെ
മോശമായിട്ടുള്ള കവിത, പരിഗണനയേ അർഹിക്കുന്നില്ല.) ആ
ദ്യത്തേതിൽ തകരാറ് ആവിഷ്കരണരീതിയുടേതാണ്; അതായ
തു രൂപത്തിന്റേതു്. രണ്ടാമത്തേതിൽ അനുഭവത്തിന്റേതും;
അതായതു ഭാവത്തിന്റേതു്. ഉദാഹരണങ്ങളുദ്ധരിച്ച് റി
ച്ചാർഡ്സ് ഇക്കാര്യം വിശദമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

കാവ്യരൂപത്തെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, അതു് ഇന്ന തര
ത്തിലായിരിക്കണമെന്നു മററൊരാൾക്കു പറയുക സാധ്യമല്ല.
വിലപ്പെട്ട ഒരനുഭവത്തിന്റെ ആന്തരികചൈതന്യത്തെ പൂർണ്ണ
മായും അനുവാചകനനുഭവപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്ന രൂപമേതോ,
അതാണ് ഉത്തമമായ രൂപം. പക്ഷേ ഭാവത്തിന്റെ കാര്യ
ത്തിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന അനുഭവത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ—
ചില മാനദണ്ഡങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കാൻ പററും. ആ മാനദണ്ഡ
നിർണ്ണയം മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും തത്വജ്ഞാനത്തിന്റെയും മ
ണ്ഡലമാണു. ആ മണ്ഡലങ്ങളിലും തന്റെ സാഹിത്യവിമർശന
തത്വങ്ങളിൽ റിച്ചാർഡ്സ് വളരെനേരം വിഹരിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇവയ്ക്കു ഈ ഗ്രന്ഥത്തോടൊത്തു നില്ക്കുന്ന ഒന്നാണ്
‘പ്രായോഗികവിമർശനം’ (Practical Criticism—1929)
എന്ന ഗ്രന്ഥം. അതു രചിച്ചതിനു മൂന്നുദ്ദേശങ്ങളാണുള്ളതെന്നു
റിച്ചാർഡ്സ് പ്രസ്താവിക്കുന്നു. (1) സമകാലികമായ സംസ്കാ
രത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമായ അവസ്ഥയെന്തെന്നു രേഖപ്പെടുത്തുക.
(2) സാഹിത്യകൃതികൾ പുതിയ രീതിയിൽ വായിച്ചാസ്വദിച്ചു
വിലയിരുത്തുന്നതിനുതകുന്ന ഒരു പുതുശീലം വായനക്കാരിൽ

വളൎത്തുക. (3) സാഹിത്യം പഠിപ്പിക്കുന്ന ഇപ്പോഴത്തെ രീതി
യെ ആശാസ്യമാംവിധം പരിഷ്കരിക്കുക. ഇതിനുവേണ്ടി അ
ദ്ദേഹം ആദ്യമായി ചില പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുകയാണ് ചെ
യ്തത്. ചിരപരിചിതമല്ലാത്ത കവിതാശകലങ്ങൾ സുശിക്ഷിത
രായ ആസ്വാദകരെ ഏല്പിച്ചതിനുശേഷം അവയെക്കുറിച്ചു
സ്വതന്ത്രമായി അഭിപ്രായങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്താൻ അവരോട്
അദ്ദേഹം ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഇങ്ങനെ എഴുതിക്കിട്ടിയ അഭിപ്രായ
ങ്ങളെ കരടുപകൎപ്പുകൾ എന്ന് അദ്ദേഹം വിളിക്കുന്നു. ഈ
'കരടുപകൎപ്പു'കളെ തിരഞ്ഞെടുത്തു ധരിച്ചതിനുശേഷം അവ
യിൽ പൊതുവായി കാണുന്ന ന്യൂനതകളെന്തൊക്കെയാണെന്നു
റിച്ചാർഡ്സ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. അതോടൊപ്പം സാഹി
ത്യാഭ്യസനത്തിൽ വരുത്തേണ്ട പരിഷ്കാരങ്ങളെക്കുറിച്ചു സുചി
ന്തിതമായ നിർദ്ദേശങ്ങളും നല്കുന്നു. ആധുനികമായ നമ്മുടെ
സാംസ്കാരികകാലാവസ്ഥയിൽ സമ്പന്നമായ അഭിരുചിയും
ഉത്കൃഷ്ടമായ വിമൎശനബുദ്ധിയും സാൎവ്വത്രികമായി പ്രതീക്ഷി
ക്കാൻ വലിയ കാരണങ്ങളൊന്നും കാണുന്നില്ലെന്ന നിഗമന
ത്തിലാണ് ഒടുവിൽ അദ്ദേഹം എത്തിച്ചേൎന്നതെന്നു കാണു
മ്പോൾ നമുക്കൊരു രസം തോന്നും.

ഇത്രയുമാണ് റിച്ചാർഡ്സിന്റെ കാവ്യതത്ത്വപ്രതിപാദ
കങ്ങളായ കൃതികൾ. ഇനിയും 'സയൻസും കവിതയും'
(Science and Poetry 1925) 'ഭാവനയെക്കുറിച്ചു കോള
റിഡ്ജ്' (Coleridge on Imagination) എന്നിങ്ങനെ സാഹി
ത്യവിചാരസംബന്ധികളായ മറ്റു കൃതികളും അദ്ദേഹത്തിന്റേ
തായിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവയിലൊന്നിലും റിച്ചാർഡ്സിന്റെ
ഔന്നത്യം പ്രതിഫലിച്ചുകാണുന്നില്ലെന്ന കാര്യത്തിൽ ഇന്നു വ
ലിയ പക്ഷാന്തരമില്ല. എന്നല്ല, ഈ കൃതികൾ അദ്ദേഹത്തി
ന്റെ ഈടുറ്റ ആദ്യകാലകൃതികളുടെ നേൎക്കു ഒരുതരം അവ
ഹേളനമായിട്ടാണ് നില്ക്കുന്നതെന്നുവരെ ഒരാധുനികനിരൂപ

കൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ടു്. (ജോർജ്ജ് വാട്ട്സൻ.) റിച്ചാർഡ്സിന്റെ താത്ത്വികലോകത്തെക്കുറിച്ചറിയുന്ന കാര്യത്തിൽ ഇവയൊന്നും നമ്മെ കാര്യമായി സഹായിക്കുന്നില്ല.

ഈ യുഗത്തിൽ ഏററവുമധികം സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ താത്ത്വികനായ വിമർശകൻ എന്ന പദവി, റിച്ചാർഡ്സിന്റെ തത്ത്വങ്ങളെ എതിർക്കുന്നവർപോലും അദ്ദേഹത്തിനു നല്കാൻ മടിക്കുന്നില്ല. അങ്ങനെ എതിർക്കുന്നവർ വേണ്ടുവോളമുണ്ടുതാനും. ഉദാഹരണത്തിനു് 'പുതിയ വിമർശനം' [The New Criticism] എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ തത്കർത്താവായ റാൻസം (Ransom), റിച്ചാർഡ്സിന്റെ പല തത്ത്വങ്ങളെയും വിശദമായി ഖണ്ഡിക്കുന്നുണ്ടു്. മുമ്പു പരാമൃഷ്ടനായ ജോർജ്ജ് വാട്ട്സൺ ആ തത്ത്വങ്ങളിൽ ചിലതിന്റെ നേർക്കു ലേശം പരിഹാസവും ചൊരിയുന്നുണ്ടു്........ഇതിൽ അസാധാരണമായി എന്തെങ്കിലുമുണ്ടെന്നു കരുതുകയും വേണ്ട. വിമർശനലോകത്തിൽ ഇതെല്ലാം തികച്ചും സ്വാഭാവികമാണു്. ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചെന്നതുപോലെ, സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചും വിവാദത്തിനിട നല്കാത്ത സിദ്ധാന്തങ്ങളുണ്ടാവുക സാധ്യമല്ല. ആ നിലയ്ക്കു് എതിർക്കപ്പെടുന്നുവെന്നതു് ഒരു വിമർശകന്റെ ബലത്തെയാണു് പലപ്പോഴും വെളിവാക്കുന്നതു്—അഥവാ അയാളുടെ സിദ്ധാന്തലോകത്തിന്റെ ബലത്തെ. അങ്ങനെ ബലവത്തായ ഒരു ലോകത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാവെന്ന നിലയ്ക്കു റിച്ചാർഡ്സിന്റെ സ്ഥാനം ഉച്ചതാണു്. മാത്രമല്ല, സാഹിത്യത്തിനു മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ മേലുള്ള സ്വാധീനത്തെക്കുറിച്ചും ആ സ്വാധീനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കൃതികളുടെ മൂല്യത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചും ആദ്യമായി ശാസ്ത്രബോധാധിഷ്ഠിതവും ഗൗരവപൂർണ്ണവുമായ ഒരു സിദ്ധാന്തം ആവിഷ്കരിച്ച സൈദ്ധാന്തികനെന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹം സാഹിത്യത്തിലെ ഒരു ചരിത്രസംഭവമായി പരിഗണിക്കപ്പെടാനും സാധ്യതയുണ്ടു്.

